INTRODUÇÃO À ESTÉTICA

Ulisses Razzante Vaccari

UAB UFSC UNIVERSIDADE ABERTA DO BRASIL

UAB UFSC **Filosofia**

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA

UAB UFSC Filosofia

INTRODUÇÃO À ESTÉTICA

Ulisses Razzante Vaccari

Florianópolis, UFSC, 2026.

GOVERNO FEDERAL
Presidente da República: Luiz Inácio Lula da Silva
Ministro de Educação: Camilo Santana
UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
Reitor: Irineu Manoel de Souza
Secretária de Educação a Distância/UFSC: Susan Aparecida de Oliveira
Coordenador UAB/UFSC: Rafael Pereira Ocampo Moré
Pró-reitora de Ensino de Graduação e Educação básica PROGRAD: Dilceane Carraro
Pró-reitora de Extensão (Proex): Olga Regina Zigelli Garcia
Pró-reitor de Pesquisa e Inovação (Propesq): Werner Krauss
Pró-reitor de Pós-Graduação (PROPG): Débora de Oliveira
Pró-reitor de Administração (Proad): Vilmar Michereff Junior
Pró-reitora de Permanência e Assuntos Estudantis (Prae): Simone Sobral Sampaio
Pró-reitora de Desenvolvimento e Gestão de Pessoas (Prodegesp): Sandra Regina Carrieri de Souza
Curso de Licenciatura em Filosofia na Modalidade a Distancia
Chefe do Departamento de Filosofia: Claudia Drucker
Coordenador de Curso: Jaimir Conte
Editor responsável: Jaimir Conte

Catalogação na fonte pela Biblioteca Universitária
da Universidade Federal de Santa Catarina

V114i Vaccari, Ulisses Razzante
Introdução à estética [recurso eletrônico] / Ulisses Razzante Vaccari ; [editor Jaimir Conte ; ilustrador Plínio Lucena Conte]. – Florianópolis : Filosofia/EAD/UFSC, 2026.
145 p.

E-book (PDF)
ISBN 978-85-8328-494-9

1. Estética. 2. Estética antiga. 3.Estética moderna. I. Conte, Jaimir. II. Conte, Plínio Lucena. III. Título.

CDU: 111.852

Elaborada pelo bibliotecário Alexandre Pedro de Oliveira – CRB-14/1167

Núcleo UAB/UFSC
Secretaria de Educação a Distância – SeaD
Copyright © 2026 Licenciatura a Distância FILOSOFIA/EAD /UFSC. Nenhuma parte deste material poderá ser reproduzida, transmitida e gravada sem a prévia autorização, por escrito, da Universidade Federal de Santa Catarina.

Sumário

Introdução..... **05**

Parte I – Estética clássica..... **13**
Capítulo 1 – Da estética moderna à estética contemporânea..... **15**
Capítulo 2 – O nascimento da estética..... **27**
Capítulo 3 – Tradição das poéticas, crítica de arte e gênio..... **43**
Capítulo 4 – O belo e o sublime..... **59**
Capítulo 5 – Educação estética da humanidade..... **75**
Capítulo 6 – Romantismo e revolução: ou estética e política..... **87**

Parte II – Estética contemporânea..... **103**
Capítulo 7 – A arte na era de sua reprodução técnica..... **105**
Capítulo 8 – Fetichismo na música e regressão na audição..... **121**
Capítulo 9 – Massificação e indústria cultural **135**

Referências..... **145**

INTRODUÇÃO

O objetivo do presente livro é contar a história da fundação da estética na modernidade, até os desdobramentos contemporâneos, com os chamados autores da teoria crítica da Escola de Frankfurt. Pensa-se, com isso, fornecer um recorte específico da disciplina, investigando ao mesmo tempo sua fundação e seu desenvolvimento para além da disciplina propriamente dita da Estética, naquilo que conhecemos como Filosofia da Arte.

Nesse percurso, abordaremos alguns dos conceitos mais elementares da disciplina da Estética, tais como juízo de gosto, belo e sublime, crítica de arte, educação estética e experiência estética, bem como os desdobramentos contemporâneos desses conceitos, como reprodutibilidade técnica, indústria cultural, arte e massificação, e arte e revolução.

Diante dessa empreitada, o leitor poderia se perguntar, naturalmente, por que não incluir os antigos, como Platão e Aristóteles, por exemplo, ou mesmo os autores medievais? A resposta é que a estética é uma disciplina que nasce na modernidade, mais especificamente no século XVIII (como veremos no primeiro capítulo), com um filósofo alemão chamado Alexander Baumgarten. Tendo em vista essa certidão de nascimento, nossa tarefa aqui será circunscrita a compreender como se dá esse

surgimento da Estética e como ela, enquanto disciplina da filosofia, está ligada à própria modernidade.

Mas, diante disso, o leitor poderia perguntar ainda: então isso quer dizer que não havia estética na Antiguidade? No sentido lato do termo, somos levados a responder que sim. Havia já, entre os antigos, reflexões filosóficas sobre a beleza e o grotesco, por exemplo, para citar dois conceitos caros à estética. Platão e Aristóteles pensaram sobre essas e outras questões que também a estética moderna trabalhará, como é o caso da ideia de imitação na arte, da relação entre arte e política, entre arte e ciência etc. Apesar disso, insistimos aqui que somente no século XVIII a estética se institui como uma área autônoma e específica da filosofia, isto é, como uma disciplina independente dos dois outros grandes troncos da filosofia: a lógica, ou teoria do conhecimento, por um lado, e a ética e filosofia política, por outro.

Isso significa, em outros termos, que, em Platão e em Aristóteles, a questão do belo (e do grotesco) não surge em seus escritos de forma separada e autônoma dos outros domínios da filosofia, mas sempre em relação com o político, o ético, o epistemológico e o ontológico. Em *A República* de Platão, por exemplo, a investigação filosófica do belo e da arte ocorre sempre em relação, principalmente, com questões ligadas à política, tendo em vista que o tema do diálogo é, de forma geral, a ideia de justiça. Assim, embora o filósofo trate da poesia e do poeta nos livros II e III e do papel da imitação no livro X, sua preocupação não é tanto a definição filosófica do belo, como acontecerá na modernidade, mas o papel político do poeta na polis grega.

O mesmo pode ser dito em relação a Aristóteles. Em *Poética*, obra dedicada a pensar a tragédia, a beleza surge ocasionalmente como produto da imitação poética de atos heroicos e éticos nas obras de arte concretas, nas tragédias particulares, mas não

necessariamente como conceito filosófico. Apenas na modernidade, especificamente no século XVIII, observaremos a preocupação da filosofia em chegar a uma definição da beleza enquanto conceito; apenas na modernidade observar-se-á o esforço contínuo de delimitar a questão do belo no interior de uma área de investigação própria da filosofia, numa busca por aquilo que essa área tem de próprio e característico e que permite separá-la das outras áreas da filosofia (conferindo-lhe autonomia), principalmente em relação ao ético (político) e ao lógico (ontológico).

Em outras palavras, a questão fundamental que a Estética, na modernidade, procurará responder é: o que difere a estética da lógica, da epistemologia, da ética e da política? O que é peculiar da beleza, que somente ela possui?

Ora, essa questão está na base da obra de Baumgarten, a *Estética*, escrita em 1750, considerado, como mencionamos acima, o fundador da disciplina na modernidade. O ponto fundamental levantado por Baumgarten está no próprio nome da disciplina. *Estética*, como o próprio nome já diz, vem do grego *aisthesis*, que quer dizer sensação, sensibilidade ou, se quisermos, em um sentido mais moderno, simplesmente sentimento.

A partir disso, podemos afirmar, em linhas gerais, que a estética se constitui como uma área específica da filosofia que tem como objeto de estudo a sensação, a sensibilidade ou o sentimento produzido pelo contato do sujeito com um objeto que pode ser assim denominado belo, sublime, grotesco e assim sucessivamente. Em outros termos, a estética parte da questão fundamental: o que significa – filosoficamente – dizer que eu julgo este objeto belo ou grotesco? Ou então: o que é um juízo estético? O que é uma experiência estética?

Isso nos leva a uma conclusão importante no que se refere ao estatuto de nascimento da disciplina: o nascimento da estética está

intimamente ligado à noção de sujeito e de subjetividade, tal como essas noções passam a ser pensadas na modernidade. A sensibilidade, ou sensação, nesse sentido buscado pela estética, é algo subjetivo, isto é, trata-se de uma experiência pertencente ao sujeito. Julgar um objeto belo ou feio não é uma questão objetiva, que pode ser determinada por leis e regras, como no caso da ciência e da ética, mas se trata-se de uma experiência subjetiva, pertencente ao sujeito, aquilo que, como veremos, a estética denominará por meio do conceito de gosto.

Assim, sempre que falamos em estética devemos necessariamente atentar para o contexto moderno de seu nascimento, do mesmo modo como os termos "sujeito", "subjetividade" e "gosto" não existiam na Antiguidade, nem no Medievo. Segundo Luc Ferry, essas considerações exigem que a questão do nascimento da estética seja investigada em conexão com a questão do nascimento da subjetividade na modernidade, como se uma coisa estivesse intimamente ligada à outra. Na modernidade, o belo deixa de ser uma propriedade do ser – da Ideia, em Platão –, e passa a ser uma questão de gosto, subjetiva, própria da capacidade subjetiva de julgar (como em Kant).

Outro ponto importante aqui, a título de introdução, é distinguir estética e filosofia da arte. Podemos, por exemplo, afirmar que há uma filosofia da arte em Platão e Aristóteles, ou mesmo nos autores do Renascimento, porque suas filosofias tinham em vista pensar obras de arte específicas a partir de um ponto de vista filosófico. Assim, Platão, em *A República*, refere-se à epopeia homérica e Aristóteles, na *Poética*, às tragédias *Édipo Rei*, de Sófocles, e *Ifigênia*, de Eurípides, visando expor sua própria concepção filosófica. Isso, no entanto, não significa que eles possuíram uma estética no sentido moderno do termo.

A estética se diferencia da Filosofia da Arte pelo fato de que ela não pretende pensar *obras* de arte *específicas*, mas chegar a um conceito filosófico da experiência estética em geral. A estética, por isso, não é nem filosofia da arte, nem crítica de arte, nem história da arte, mas uma disciplina específica da filosofia, situada ao lado da Ética e da Lógica, formando assim o tripé das três grandes áreas da filosofia moderna. Se quisermos um exemplo desse tripé, podemos pensar na filosofia de Kant, que é dividida em três partes: a *Crítica da Razão Pura*, que estuda as condições de possibilidade do *conhecimento* da natureza; a *Crítica da Razão Prática*, que estuda as condições de possibilidade da *moralidade*; e a *Crítica do Juízo*, que estuda as condições de possibilidade da experiência *estética*. Portanto, conhecimento, moralidade e estética.

No limiar do século XIX, principalmente com a filosofia hegeliana, observamos uma transformação importante no conceito de estética. Podemos dizer que, por volta de 1830, quando Hegel oferece seus *Cursos de Estética* na Alemanha, a estética, considerada uma disciplina autônoma da filosofia, chega a seu fim nesse sentido específico. Segundo Hegel, o termo estética não é o mais adequado para designar o propósito de seus cursos, que deveriam ser entendidos como filosofia da arte. Porém, como o uso do termo havia se popularizado entre os estudiosos, ele o manteria como título de seus cursos. Vejamos o que ele diz:

> O nome *estética* decerto não é propriamente de todo adequado para este objeto, pois 'estética' designa mais precisamente a ciência do sentido, da *sensação*. [...] Em virtude da inadequação ou, mais precisamente, por causa da superficialidade deste nome, procuraram-se também formar outras denominações, como o nome *kalística*[1]. Mas também este se mostrou insatisfatório, pois a ciência à qual se refere não trata do belo

[1] Referência ao termo grego *kallos*, que designa o belo. Kalística, nesse sentido, seria a ciência do belo.

> em geral, mas tão-somente do belo da *arte*. Por isso, deixaremos o termo estética como está. Pois, enquanto mero vocábulo, ele é para nós indiferente e uma vez que já penetrou na linguagem comum pode ser mantido como um nome. A autêntica expressão para nossa ciência é, porém, "*filosofia da arte*" e, mais precisamente, "*filosofia da bela arte*" (Hegel, 2001, p. 27).

Ao decretar o fim da estética enquanto ciência que estuda a relação subjetiva do objeto em geral com a sensação na produção do sentimento do belo, Hegel atesta o ressurgimento da filosofia da arte no século XIX. Em sua filosofia, não se trata mais da estética no sentido de Baumgarten, mas de pensar o belo em sua relação específica com as obras de arte e com as obras de arte belas. Tendo nascido com Baumgarten no século XVIII, especificamente em 1750, a estética tem uma vida bastante curta, de aproximadamente oitenta anos. A partir de 1830, a filosofia abandona o campo da estética para voltar a se firmar no campo da filosofia da arte.

A primeira parte (ou primeiro módulo) do nosso livro será dedicada ao estudo do nascimento da estética moderna. Nela, veremos como esse conceito nasce com Baumgarten e como se desenvolve nos autores subsequentes, principalmente em Kant, em Schiller e no romantismo. Na segunda parte (ou módulo) do livro, veremos os desdobramentos desses conceitos no pensamento estético contemporâneo, em autores como Benjamin e Adorno. Veremos como a estética, nesse percurso histórico, sofre transformações profundas, de modo que, na virada para o século XX, seu significado encontra-se inteiramente modificado.

A ideia é estudar, por um lado, a formação da estética na modernidade e, por outro, a transformação ou o deslocamento dos conceitos clássicos de beleza na época contemporânea, tendo em vista o contexto histórico do século XX, marcado pelo predomínio político, social, econômico e cultural do capitalismo. Se, no século

XVIII, fazia ainda sentido pensar em termos de autonomia do belo, no século XX as mudanças trazidas pelo capitalismo apontam para a necessidade de se ultrapassar aquele domínio e pensar a função da arte no interior de uma vida marcada por um sistema econômico e social completamente distinto.

Como veremos, a estética contemporânea – considerada agora no sentido geral do termo – traz em si uma ruptura radical dos princípios básicos próprios da estética moderna, numa tentativa de acompanhar a história da arte contemporânea e suas modificações, principalmente no que se refere ao domínio da técnica. Se, no século XVIII, a estética ainda lidava com conceitos clássicos como belo, sublime e genialidade, no século XX, estes conceitos são substituídos por outros, tais como choque, indústria cultural, reprodutibilidade técnica e fetichismo, entre outros.

No capítulo a seguir, desenvolverei essas questões introdutórias um pouco mais a fundo, buscando evidenciar o fio condutor que perpassa o livro como um todo.

Parte I

Estética clássica

CAPÍTULO 1

Da estética moderna à estética contemporânea

No presente capítulo, faremos uma introdução mais aprofundada ao objeto de nosso livro, proporcionando um panorama que permita evidenciar o fio condutor que o compõe, desde o ponto de partida, a fundação da estética no século XVIII, passando por suas transformações históricas, até o momento contemporâneo.

Para isso, gostaria de retomar brevemente algumas questões levantadas na introdução sobre o nascimento da estética. Como vimos, a ideia central e o ponto de partida do nosso livro é a ideia de que a estética surge na modernidade como uma disciplina autônoma, buscando se separar dos outros domínios da filosofia, particularmente da ética (política) e da lógica (epistemologia).

Afirmar isso, portanto, equivale a dizer que a estética é uma disciplina essencialmente moderna. Foi fundada no século XVIII, com Alexander Baumgarten e essa sua fundação corresponde a uma característica própria da modernidade (particularmente do Iluminismo) de compartimentação e sistematização das áreas dos saberes e das áreas da filosofia. É por esse motivo específico que costumo dizer que não há uma estética em Platão ou em Aristóteles, pois, na filosofia antiga, não encontramos essa compartimentação de áreas, que é própria da modernidade, isto é, a divisão da filosofia

em lógica, epistemologia, política e estética. Tal divisão, assim compreendida, é uma característica da era moderna.

A República de Platão, por exemplo, não pode ser considerada uma obra de filosofia política apenas. Nela, encontramos discussões aprofundadas sobre praticamente todos os temas da filosofia, de modo que não encontramos nenhuma tentativa de compartimentação das áreas do saber. Não se trata de um diálogo apenas sobre política, ou apenas sobre ética, ou apenas sobre estética. Ali, as questões filosóficas são tratadas a partir do todo, da totalidade do conhecimento universal (ou do ser humano) ou mesmo a partir da totalidade dos saberes que compunham a *pólis*.

Por isso, é anacrônico afirmar que exista uma estética nos autores da antiguidade, pelo menos nesse sentido específico que esse termo assume na modernidade. Podemos, no máximo, afirmar que há neles uma filosofia da arte, pois este é um termo mais geral que estética, o qual abrange reflexões assistemáticas sobre o belo e sobre obras de arte específicas, como podemos observar com mais clareza na *Poética* de Aristóteles.

Ao contrário da filosofia da arte, o essencial, para a estética, não é a arte propriamente dita, mas a sensação estética ou o sentimento estético experimentado pelo *sujeito* ao ser afetado por um objeto, seja este proveniente da natureza ou da própria arte. Enquanto a filosofia da arte tem por objeto a arte e, em especial, a obra de arte de um determinado tempo histórico, a estética objetiva pensar o sentimento estético em geral. Assim, pelo menos em sua origem, a estética não está diretamente preocupada com a arte em si, isto é, não lhe interessa conhecer as particularidades da fonte do sentimento de beleza (se se trata de uma obra de arte ou de um objeto da natureza). Importa-lhe, muito mais, determinar em que consiste isso que designamos como beleza e como ele se origina no interior do sujeito, isto é, como algo meramente subjetivo.

Com isso, chegamos à conhecida definição da *Crítica do Juízo* de Kant, segundo a qual o belo é desinteressado. Quer dizer, do ponto de vista da estética, não interessa o objeto que está na causa do sentimento, mas sim o sentimento mesmo experimentado pelo sujeito que julga o objeto como belo ou como feio. Vejamos o que afirma Kant nessa obra a esse respeito: "Agora, se a questão é saber se algo é belo, então não se quer saber se a nós ou a qualquer um importa ou sequer possa importar algo da existência da coisa, mas sim como a ajuizamos na simples contemplação (intuição ou reflexão)" (Kant, 2018, p. 91).

Como não importa para a estética a existência da coisa, mas sim apenas o modo como a julgamos, então é possível afirmar que o âmbito próprio da estética é a subjetividade. O estético (o belo) deixa de ser uma propriedade dos objetos, para se tornar uma propriedade do sujeito. Para utilizar uma expressão popular a esse respeito, a beleza não está nas coisas, mas nos olhos de quem vê. Isso nos leva, junto a Luc Ferry, a afirmar que o surgimento da estética é assim concomitante ao surgimento da subjetividade na modernidade. Ou, mais propriamente, que a estética nesse sentido moderno apenas se torna possível a partir da descoberta da subjetividade. Neste ponto, é impossível se referir ao nascimento da estética sem pensar na invenção do *cogito* cartesiano, isto é, do ponto de Arquimedes da filosofia moderna, baseada na sentença "penso, logo existo".

Assim, não se trata mais de afirmar que um objeto é belo *em si mesmo*, mas sim que um sujeito sente e julga um objeto como belo ou feio. O nascimento da estética acompanha, portanto, o processo de perda da objetividade do belo, passo importante para compreender igualmente os destinos e os desafios da estética contemporânea, por exemplo, que deverá enfrentar, entre outras, a

questão da perda completa dos critérios objetivos de julgamento do belo, como veremos a seguir.

É sintomático dessa característica da estética, ao menos em seu nascimento, que seus autores, principalmente Baumgarten e Kant, praticamente não falam de obras de arte específicas, pois sua preocupação é outra, mais abstrata, mais conceitual, mais filosófica do que artística. Baumgarten e Kant não estão preocupados com as especificidades das obras artísticas, mas muito mais em fundar a estética como uma área específica da filosofia. Por esse motivo, Kant, em sua *Crítica do Juízo*, não menciona nenhuma obra artística, com exceção de um poema de Frederico, o grande, na época rei da Prússia, como exemplo de uma poesia cosmopolita (cf. Kant, 1998, p. 221). Adorno, em sua *Teoria Estética*, menciona essa característica, estendendo-a também a Hegel: "Hegel e Kant foram os últimos que, para falar francamente, puderam escrever uma grande estética, sem da arte compreenderem coisa alguma" (Adorno, 2012, p. 506).

Por mais que Adorno inclua Hegel no rol das grandes estéticas e afirme que tampouco ele compreendia nada de arte, é preciso conceder que, em relação a Kant, os *Cursos de Estética* de Hegel trazem análises e interpretações pontuais de obras de arte, tanto do passado, quanto das tragédias gregas, ou mesmo do presente, como poemas e romances de Schiller e de Goethe, por exemplo. A preocupação mais concreta da filosofia com a obra de arte, aliás, começa a reaparecer na estética do século XVIII com Friedrich Schiller. Embora não fosse um filósofo *strictu senso*, mas um dos mais conhecidos poetas e dramaturgos alemães, Schiller escreveu obras importantes sobre estética, como as *Cartas sobre a educação estética da humanidade* e *Poesia ingênua e sentimental*, obras que contribuíram para a superação da estética sistemática e o ressurgimento da filosofia da arte no século XIX.

O fato de Schiller ser um artista, poeta e dramaturgo é aqui fundamental nesse processo, pois suas investigações, apesar de rigorosas do ponto de vista filosófico, se voltam muitas vezes para a práxis do artista. Essa característica, por si só, é suficiente para compreendermos sua crítica veemente à estética demasiadamente filosófica, principalmente de Kant, chamando a atenção para a importância do objeto artístico para o filósofo e para a sociedade de um modo geral.

Após ter estudado a fundo a *Crítica do Juízo* de Kant, Schiller busca em sua obra estreitar as relações entre filosofia e arte, mas denunciando o caráter abstrato que a estética assumiu com Baumgarten e com Kant. Esse viés ao mesmo tempo continuador e crítico das obras de Schiller abriram um campo vasto para o desenvolvimento dos autores românticos, como Friedrich Schlegel e Novalis, e também de Hegel. As *Cartas sobre a educação estética da humanidade* de Schiller representam um marco nesse propósito de repensar o caminho abstrato que a filosofia alemã como um todo, mas principalmente a estética alemã, havia trilhado desde seu surgimento. Segundo defende Schiller nessa obra, a estética, tal como pensada por Baumgarten e Kant, deveria agora ser pensada também em relação ao homem de seu tempo, daí o título: educação estética *da humanidade*. Enquanto, em Kant, a estética era abordada em termos como "juízo de gosto", "belo desinteressado", "juízo reflexionante", em Schiller observa-se uma preocupação histórica, de pensar em que medida a estética poderia contribuir para a educação de sua sociedade.

Essa contribuição crítica de Schiller influencia de forma determinante a visão de Hegel sobre a estética e sobre a arte em geral, como se observa em seus *Cursos de Estética*. A própria historicidade com a qual Hegel interpreta a arte é em grande parte devedora da crítica de Schiller. Não se trata mais de investigar o

estético do ponto de vista transcendental – como fazia Kant –, isto é, de modo atemporal e a-histórico, mas de pensar a arte e a estética historicamente, isto é, no interior de uma filosofia da história. É somente desse ponto de vista que se torna possível compreender a tese hegeliana do fim da arte, talvez uma das ideias mais comentadas e conhecidas de sua estética.

Ao se voltar para a estética de Baumgarten e Kant, Hegel percebe nela um paradoxo incontornável. A estética havia nascido no século XVIII com a pretensão de delimitar a sensibilidade como seu objeto próprio, atribuindo-lhe autonomia. Como veremos no capítulo 2, a preocupação de Baumgarten ao fundar a estética era de instituir uma gnosiologia inferior, isto é, uma teoria do conhecimento estético, que tivesse tanta dignidade quanto o conhecimento lógico, racional, defendido pelas metafísicas. Porém, ao fazê-lo, o conhecimento estético acaba adquirindo uma forma conceitual, abstrata, sobre o sensível, de modo que o problema inicial do qual partiu Baumgarten – a supremacia do conhecimento racional – retorna de forma incontornável.

Assim, dirá Hegel, a estética, tal como se formou no interior dessa tradição racionalista, nada tem que ver com a sensibilidade em seu sentido mais concreto, mas com o conceito filosófico de sensibilidade. A estética, no fim das contas, nada tem de sensível, constituindo-se antes como um discurso conceitual e filosófico sobre o sensível e a sensibilidade em geral. Esse fato, por si só, permite pensar uma característica histórica da época moderna, a saber, a de que nossa cultura é essencialmente reflexiva, de modo que, para nós, modernos, toda relação com a sensação passa necessariamente pelo pensamento. O sujeito moderno, tal como inaugurado por Descartes, não possui acesso direto e imediato à sensibilidade e à sensação; no máximo, consegue ter um conceito do que significa sentir. O sujeito se relaciona com a sensação sempre e

necessariamente por meio da reflexão, e é isso o que nos caracteriza como modernos, em oposição aos antigos, que possuíam uma relação imediata e direta com o sensível e a sensibilidade, como nos mostra, por exemplo, a arte grega, fundada na mitologia.

Nos modernos, a relação do sujeito com a sensibilidade ocorre sempre por meio do entendimento, da razão e da reflexão, que são faculdades intelectuais, não sensíveis. E é a partir disso que se delineia a conhecida tese de Hegel sobre o fim da arte. Na época moderna, caracterizada pela incapacidade de sentir de forma imediata, a arte já não produz em nós o mesmo efeito que ela possuía para os antigos. Resta aos modernos apenas considerar a arte como uma curiosidade, um objeto histórico, não mais como o fundamento de nossa existência. A título de curiosidade histórica, podemos lembrar aqui que talvez tenha contribuído para a formulação dessa tese o fato de Hegel ter participado da criação dos museus em Berlim no século XIX, ao lado do grande arquiteto Johann Friedrich Schinkel. Ora, o museu representa de certo modo a retirada da arte do plano da vida concreta, das casas, dos palácios, das igrejas, para uma espécie de depósito de curiosidades históricas.

Hegel, assim, representa uma espécie de divisor de águas na história da estética (e da própria filosofia). A partir do que vimos, podemos considerá-lo o último filósofo moderno e ao mesmo tempo o primeiro filósofo contemporâneo, na medida em que sua filosofia pensa e interpreta a passagem da modernidade para a contemporaneidade. A tese do fim da arte não indica a morte da arte em geral (pois é fato que a arte continua a ser produzida até os dias de hoje), mas a transformação da própria concepção de arte que, naquele momento específico do século XIX, abandonava os moldes clássicos, e apontava já para o que ela viria a se tornar na contemporaneidade: uma arte totalmente livre dos parâmetros antigos, fundada em critérios novos.

A tese do fim da arte mostra como Hegel, em 1830, foi um dos primeiros a pressentir essa transformação, que corresponde ao fim de um tipo específico de arte, ou seja, a arte como expressão do divino, ou do absoluto, em termos filosóficos. Considerando as transformações históricas próprias do século XIX, como o desenvolvimento, então em curso, do capitalismo industrial, é possível afirmar que também a arte tem seu núcleo transformado. Nesse contexto, a arte abandona de uma vez por todas o que Benjamin posteriormente chamará de função de culto, isto é, sua ligação íntima e estreita com a religião, como se observa em sua origem na arte egípcia, grega e medieval, para se firmar, entre outras coisas, como mercadoria. Enquanto, na concepção tradicional, a arte servia como forma de culto à divindade, na contemporaneidade ela se torna produto direto da técnica.

Essa consideração nos leva, assim, ao primeiro autor contemporâneo que estudaremos na segunda parte do livro, isto é, Walter Benjamin. No conhecido ensaio *A obra de arte nos tempos de sua reprodutibilidade técnica*, Benjamin parte dessa constatação de Hegel de que a arte deixou de possuir valor de culto (deixou de ser uma forma de exposição *sensível* do divino) para adquirir valor de exibição. A essência da arte deixa de consistir no culto da divindade e passa a ser sua reprodutibilidade técnica (o fato de agora ela ser reprodutível em escala industrial), o que conduz ao que Benjamin chama de perda da aura.

Para entender essa mudança, é preciso considerar o contexto histórico do início do século XX no qual escreve Benjamin. O avanço do capitalismo atinge sua fase industrial, de produção em massa de objetos (inclusive de obras de arte). Essa transformação, da ordem econômica, afeta consideravelmente o modo de vida como um todo. A produção deixa de se basear na manufatura para se fixar na produção industrial de objetos, que são produzidos em

larga escala, visando o consumo em massa. Isso nos permite afirmar que o tema de fundo do ensaio de Benjamin é essa passagem de um tipo de arte próprio de uma vida que não existe mais (uma vida idílica, vivida no campo) para uma arte que corresponde à nova vida vivida nas grandes cidades industriais, marcada pelo consumo, pela pressa, pelo choque, pelo surgimento das multidões etc.

Segundo Benjamin, aquela arte voltada ao culto do divino (e que está ligada à vida pré-industrial e pré-capitalista) dá lugar a uma arte industrial, criada pelas técnicas de reprodução, no caso, a fotografia e o cinema. Essa nova arte, que surge na segunda metade do século XIX, representa uma ruptura profunda em relação à arte clássica, pois ela só se torna possível a partir do desenvolvimento das técnicas de reprodução ocasionado pelo avanço do capitalismo industrial.

O ensaio de Benjamin, por isso, é fundamental para compreendermos as novas funções sociais da arte nos tempos do capitalismo avançado. Até hoje este ensaio constitui um dos mais importantes documentos históricos acerca das transformações da arte no século XX. Sua importância foi tamanha que ele influenciou decisivamente outro autor essencial, Theodor Adorno, um dos fundadores da conhecida Escola de Frankfurt. Em 1938, Adorno, profundamente impressionado com o ensaio de Benjamin sobre a obra de arte, escreve o ensaio *O fetichismo na música e a regressão da audição*, no qual propõe pensar sob o mesmo prisma os efeitos da cultura de massa na arte, mas salientando especificamente o caso da música.

É nesse ensaio que assistimos ao surgimento da ideia de "indústria cultural", um dos conceitos mais citados na estética contemporânea. Muito embora Adorno ainda não se refira nominalmente a este termo no ensaio mencionado, sua concepção encontra-se em germe nele. A ideia assumiu um papel tão

importante que, hoje em dia, tornou-se praticamente impossível falar de arte e de estética sem referência a esse conceito, que atesta o fato de que a arte se tornou um produto não de artistas, mas de uma indústria voltada ao consumo em série de arte.

O problema, para Adorno, consiste em que a arte, hoje em dia, se tornou um produto como qualquer outro, vendido no supermercado, o que acabou por neutralizar seu potencial crítico. Tal característica, observada na arte, apenas reflete uma função específica do capitalismo monopolista, de transformar toda crítica ao capitalismo em produto de consumo. Segundo Adorno, essa característica do fetichismo da mercadoria levada às últimas consequências opera uma transformação em nossa percepção, particularmente em nossa audição, no caso específico da música, fazendo com que nós nos tornemos insensíveis às músicas ditas clássicas antigas. Nosso ouvido (e nossa percepção em geral), submetido constantemente à vida do capitalismo industrial, sofreu uma modificação estrutural, de modo que nos tornamos incapazes de compreender músicas que não reproduzem essa vida.

Segundo Adorno, a indústria cultural trabalha incansavelmente pela exclusão do diferente, do negativo, ao passo que se caracteriza pela proliferação da massificação, da homogeneização dos indivíduos numa massa uniforme de consumidores. No interior da indústria cultural, assim, por um lado o artista perde sua liberdade de criação, pois se vê obrigado a criar o que é esperado pelo público já viciado em certos padrões de gosto e, por outro, o indivíduo perde sua capacidade de julgar genuinamente uma obra de arte, pois está viciado naquilo que a indústria cultural lhe proporciona desde sempre.

Tal processo de massificação próprio da indústria cultural leva assim a uma superação do gosto individual, isto é, da liberdade individual de escolha de produtos artísticos. Quando dizemos que

gostamos ou não de uma música, na verdade, estamos sempre escolhendo a mesma coisa, a mesma música, que apenas na aparência se mostra diferente de outra. A isso Adorno, em outro texto conhecido, a *Dialética do Esclarecimento,* chama de esquematismo do gosto, espécie de antecipação do que hoje se chama algoritmo nas redes sociais. Segundo esse procedimento, nosso gosto individual, autônomo e livre, é antecipado por esquemas pré-fabricados pela indústria cultural visando o aumento do consumo.

Se é possível pensar uma saída para tal estado apocalíptico da cultura – que historicamente é contemporânea do nazismo, na Europa – seria apostar em uma arte eivada de negatividade, de diferença, capaz de romper com esse ciclo vicioso entre a indústria cultural e o indivíduo massificado, e que consiga ir além desses esquemas, trazendo à tona novamente o indivíduo em sua liberdade de escolha. Embora não iremos nos ater a isso aqui, cumpre apenas notar que, no caso de Adorno, essa arte é a música atonal ou dodecafônica, cujo principal representante foi Arnold Schoenberg.

CAPÍTULO 2

O nascimento da estética

Como dito anteriormente, a estética nasce na modernidade, com Alexander Baumgarten (1714-1762), que ficou conhecido como o fundador da estética enquanto disciplina filosófica, isto é, como uma área específica da filosofia. Sua obra principal, a ***Estética*** (*Aesthetica*), é publicada em duas partes, em 1750 e 1758, em latim. Até hoje, porém, a obra não possui uma tradução integral para o português. Por esse motivo, seguiremos aqui o texto do filósofo alemão de Ernst Cassirer, *Os problemas fundamentais da estética*, capítulo do livro *A Filosofia do Iluminismo* (cf. Cassirer, 1997). Trata-se de um texto fundamental para se compreender a história e o contexto da formação da estética moderna. Como mostra Cassirer, é importante antes de tudo observar que a *Estética* de Baumgarten não nasce abruptamente, do nada, mas antes constitui uma sistematização de uma gama de teorias que já apontavam para a necessidade de surgimento dessa disciplina (desde o século XVII).

O objetivo geral da *Estética* de Baumgarten, conforme nos mostra Cassirer, consiste em proporcionar a legitimação do conhecimento sensível, considerado obscuro e confuso pela tradição racionalista, sobretudo se considerarmos a filosofia de Descartes, muito influente na época. Para Descartes, apenas o conhecimento

racional, base da metafísica, proporciona um conhecimento claro e distinto, ao passo que o conhecimento sensível deve ser posto em dúvida, visto que traz consigo enganos e ilusões. Conforme ensina na primeira de suas *Meditações Metafísicas,* o conhecimento proporcionado pelos sentidos deve ser o primeiro a ser posto em dúvida pois eles se revelam enganadores, tornando-se fonte de sensações obscuras e confusas.

Tendo sido um século fortemente marcado pelo racionalismo cartesiano e leibniziano na filosofia, isso em certa medida explicaria por que o século XVII não possui uma estética no sentido moderno, mas apenas considerações gerais acerca da arte e de alguns elementos estéticos. Para a filosofia racionalista, de um modo geral, tudo o que se refere ao sensível e à sensibilidade (o belo e o feio, a compaixão, o medo, o desejo etc.) não é digno de conhecimento, isto é, não pode ser considerado seguro para o conhecimento científico.

A *Estética* de Baumgarten visa mudar esse estatuto do estético e elevar a sensibilidade e o sentimento à qualidade de conhecimento científico, dotando-os de dignidade científica. O objetivo da obra, conforme se depreende de seus primeiros parágrafos, consiste em fundar uma ciência do sensível, uma ciência da sensibilidade, constituindo aquilo que Baumgarten designa como gnosiologia inferior, espécie de teoria do conhecimento das faculdades inferiores da alma (a sensibilidade e a imaginação).

Para compreender como Baumgarten chega a fazer isso, segundo Cassirer, é preciso voltar a Leibniz, filósofo importante do racionalismo e que desenvolve no século XVII os estudos medievais em lógica e metafísica. Afinal, Baumgarten é um herdeiro e discípulo dessa filosofia racionalista alemã, isto é, de Leibniz e Christian Wolff, formando-se um exímio conhecedor da metafísica e da lógica escolásticas. Muitas de suas obras, aliás, anteriores à

Estética, versam sobre temas da lógica e da metafísica escolásticas, de modo que a estética nasce em Baumgarten a partir dos estudos de lógica medieval. Mais precisamente, a estética nasce em seu pensamento a partir da dedução de uma limitação interna da lógica. Aquilo que a lógica praticada nessas escolas não pode abranger, não consegue conhecer, ficaria a cargo do estético, considerado então como o campo daquilo que está para além da lógica, para além de seus limites de conhecimento. Em outras palavras, tudo o que a lógica exclui como fonte de não-saber passa a ser então do domínio da estética.

Como mostra Cassirer em seu texto, Baumgarten estuda a filosofia de Leibniz a fundo, por meio de Wolff, seu continuador, e descobre nele uma limitação da lógica escolástica, que predominava ainda nos sistemas metafísicos do século XVII. Qual é essa limitação? Para Leibniz, conhecer é reduzir a multiplicidade das propriedades à unidade da essência (princípio fundamental da metafísica clássica). O conhecimento, em Leibniz, consiste em estabelecer a causa (não o que, mas o porquê), isto é, a razão de algo ser assim e não de outra forma. Trata-se do conhecido princípio de razão suficiente, o princípio supremo de toda ciência rigorosa (ao lado do princípio de identidade e não contradição).

Até esse ponto, podemos dizer que Baumgarten está inteiramente de acordo. A discordância vem a seguir, conforme nos mostra Cassirer. Leiamos o texto na íntegra:

> Existe, porém, segundo Baumgarten, um domínio em que a redução do fenômeno à sua causa enfrenta um obstáculo. Quando, aplicando-lhe o método das ciências exatas, explicamos o fenômeno da cor reduzindo-a a um certo tipo de movimento, não só suprimimos a impressão sensível, mas privamo-la também de sua significação *estética*. Tudo o que a cor representa como meio de expressão da arte, todo o papel que ela desempenha na pintura, fica destruído por essa

> redução ao seu conceito físico-matemático: tudo é reduzido de uma assentada a zero. Não só toda memória da experiência sensorial da cor mas também toda memória de sua função estética desaparecem desse conceito. Será essa função, na verdade, algo de insignificante, de totalmente indiferente? Ou não possuirá também um valor próprio, não pretenderá, em vez de ser simplesmente rejeitada, conservar sua especificidade e seu caráter próprio? A nova ciência da estética esforça-se por essa manutenção. Mergulha no fenômeno sensível e abandona-se-lhe sem fazer a menor tentativa para chegar por si mesma a algo de uma natureza muito diversa, às 'causas' do fenômeno. Com efeito, essa passagem às causas, longe de explicar o conteúdo estético do fenômeno, não faz mais que aniquilá-lo. Aquele que queira comunicar-nos a impressão que recebe de uma paisagem decompondo o espetáculo em seus elementos essenciais e procurando para cada um desses elementos um conceito distinto, descrevendo, portanto, se se quiser, a paisagem no idioma e com os recursos científicos da geologia, chegaria, sem dúvida, a uma nova visão científica, mas, nessa visão, não subsistiria o menor vestígio da beleza da paisagem. Essa beleza só se oferece à intuição indivisa, à pura contemplação da paisagem como um todo. E somente ao artista, pintor ou poeta é dado salvar essa totalidade, torná-la viva para nós em todos os traços de sua representação (Cassirer, 1997, p. 447-8).

Portanto, deduz-se dessa explicação que o estético não pode ser conhecido por meio dos princípios de causalidade e de razão suficiente. Estes princípios são de fato fundamentais para a teoria do conhecimento moderna, a base filosófica de toda física-matemática. Mas, enquanto tais, não podem ser arrolados como princípio de conhecimento da arte. A pergunta pela causa, pelo porquê de algo, afasta o estético, que só pode ser desvendado pelo artista. Assim, eu posso explicar uma paisagem por meio de seus aspectos geológicos ou geográficos ou topológicos, isto é, por meio de noções oferecidas pela ciência da geologia, da geografia, da topologia. Mas ao fazê-lo, a beleza da paisagem me escapa, e com ela tudo o que ela possui de

sensível. Ao deduzir isso, é como se Baumgarten se perguntasse: mas será que esse elemento (o belo, o sensível) é assim tão dispensável ao conhecimento? Será que o sensível também não constitui uma forma própria de conhecimento?

Nesse sentido, o primeiro passo de Baumgarten será diferenciar o plano do estético do plano do conhecimento lógico-matemático. Conhecimento, para a tradição racionalista, é uma atividade de analisar, decompor, separar o todo em gêneros e espécies (em conceitos). Mas, se contemplo a mesma paisagem como um todo, sem decompô-la, sem fazer uso do conceito, sem analisá-la, mas considerando ao mesmo tempo seus elementos sensíveis (a cor, o cheiro, a luz, a sombra etc.) ela aparece para mim segundo sua natureza estética (como bela, feia, grandiosa, ameaçadora, delicada etc.). Assim, em oposição ao conhecimento científico, para que um objeto apareça para mim segundo sua natureza estética, é preciso apreendê-lo em sua totalidade, evitando decompô-lo em conceitos, em gêneros e espécies, como faz a ciência.

Ora, somente na sensibilidade (na sensação imediata) o objeto aparece para mim em sua totalidade, a saber, quando o objeto afeta os sentidos, anteriormente ao trabalho intelectual de análise do entendimento (e do conceito). Disso decorre que a Beleza, portanto, pressupõe imediaticidade, pois somente esta fornece a totalidade. Um objeto somente aparecerá belo para mim quando eu for capaz de apreendê-lo no momento anterior ao trabalho do conceito, que consiste invariavelmente em catalogar, dividir, analisar e decompor o objeto em partes. A arte e o artista, assim, contrariamente ao cientista, permanecem necessariamente nesse âmbito imediato do sensível, isto é, nesse momento em que a relação com o objeto se dá apenas na sensibilidade, no sentimento, na sensação sensível. O artista não transcende o fenômeno, como fazem o lógico e o cientista, se demoram no fenômeno, estudam-no, permanecendo

nele, buscando apreendê-lo no momento anterior ao ordenamento lógico do conceito, isto é, na própria afecção sensível.

Neste ponto, podemos pensar no exemplo dos pintores para ilustrar essa ideia. Se pensarmos em seu modo de trabalho, veremos que eles estudam os fenômenos no modo como eles nos afetam, como são acolhidos na sensação, por exemplo, observando como a luz recai nos objetos, os aspectos da sombra, do brilho, das proporções e assim sucessivamente. Com isso, podemos dizer que também a arte é um estudo, que proporciona um conhecimento dos distintos modos como os objetos afetam nossa sensibilidade, no exato momento em que ainda não sofreram nenhuma interferência nem conceitual nem lógica.

A título de analogia, podemos referir aqui à análise que o filósofo francês Maurice Merleau-Ponty faz acerca do impressionismo em seu texto *A dúvida de Cézanne*. O filósofo discorre no texto sobre a obra do pintor impressionista francês Paul Cézanne, ressaltando nela a tentativa de atingir pela pintura a impressão causada pelo objeto anteriormente à ordenação do entendimento e do conceito. Cézanne, em sua obra, teria tentado pintar o objeto tal como ele aparece de forma imediata na sensibilidade, enquanto fenômeno, o que permitiria uma relação direta com a fenomenologia, na filosofia, que busca estudar o modo como os fenômenos sensíveis se tornam presentes na consciência.

No texto em questão, Merleau-Ponty analisa o retrato de Gustave Geffroy, de Cézanne, que segue abaixo:

Cézanne, *Retrato de Gustave Geffroy*, Musée D'Orsay, Paris.

Assim descreve Merleau-Ponty essa pintura de Cézanne:

> Sua pintura seria um paradoxo: procurar a realidade sem abandonar as sensações, sem ter outro guia senão a natureza na impressão imediata, sem delimitar os contornos, sem enquadrar a cor pelo desenho, sem compor a perspectiva ou o quadro. A isso chama Bernard o suicídio de Cézanne: visa à realidade e se proíbe os meios de atingi-la. Residiria nisso a razão de suas dificuldades e também das deformações que se encontram sobretudo entre 1870 e 1890. Os pratos ou as taças colocadas de perfil sobre uma mesa deveriam ser elipses, mas os dois extremos da elipse são exagerados e dilatados. A mesa de trabalho, no retrato de Gustave Geffroy, alonga-se pela parte inferior do quadro contra as leis da perspectiva. Deixando de lado o desenho, Cézanne ter-se-ia entregado ao caos das sensações. Ora, as sensações fariam soçobrar os objetos e sugeririam constantemente ilusões, como acontece algumas vezes – por exemplo, a ilusão de um movimento dos objetos quando mexemos a cabeça-, se o juízo não parasse de aprumar as aparências. Cézanne teria, disse Bernard, dissipado "a pintura na ignorância e seu espírito nas trevas" (Merleau-Ponty, 1983, p. 306).

Segundo a análise de Merleau-Ponty, a pintura de Cézanne busca representar a realidade entregando-se ao caos das sensações. Isso explicaria em parte as deformações do quadro, pois, ao deixar de lado o desenho, os contornos, a geometria, a profundidade e a perspectiva, as coisas surgiriam na pintura em sua forma originária, tal como elas nos chegam pelos sentidos, sem a atuação organizadora do juízo. O desenho, o contorno, a geometria e a perspectiva são, quando vistas segundo essa concepção, elementos não estéticos, derivados do entendimento. Em seus quadros, assim, Cézanne buscaria aquilo que Baumgarten denomina de âmbito pré-conceitual, isto é, a sensação por ela mesma, ou o estético que permanece interditado à lógica. O elemento estético, almejado pelo

pintor impressionista, é o próprio caos da sensação, daquilo que se apresenta como confuso para o conceito e para o entendimento, porque pertencem a um âmbito anterior a eles, na imediaticidade dos sentidos.

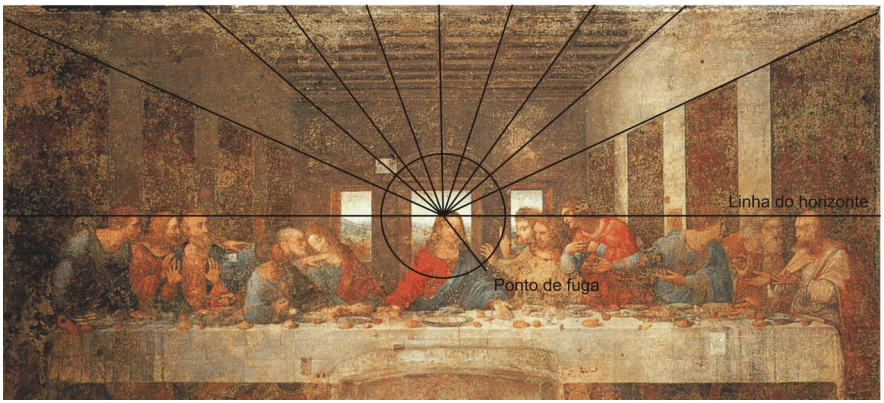
Na verdade, se considerarmos a história da arte, podemos constatar que isso não é novo, isto é, não é uma característica exclusiva do impressionismo. Desde a tragédia grega, pelo menos, pode-se dizer que sempre esteve presente na arte e na verdade a definiu desde sua origem. A tragédia grega, por exemplo, buscava representar pelo teatro o embate entre a ânsia de compreensão do ser humano e a incompreensibilidade do destino, do monstruoso, do irracional, como se vê, por exemplo, no *Édipo Rei*, de Sófocles.

No caso específico da pintura, podemos lembrar por exemplo dos quadros de Hieronymus Bosch, conhecido como "o criador de demônios", que pintava o crepúsculo gótico, e por isso foi considerado herege pela Igreja. Bosch antecipa em 400 anos o movimento surrealista na pintura, que o denominava um freudiano *avant la lettre*. Bosch, afinal, busca em suas pinturas dar vazão às fantasias do inconsciente, a tudo o que escapa ao entendimento lógico, ordenador, dominador, isto é, à força de controlar e dominar o mundo por meio da consciência ordenadora. A relação evidente entre as obras de Bosch e o movimento do surrealismo, do século XX, pode ser observada nas pinturas abaixo:

Hieronymus Bosch, detalhe de *O Jardim das delícias.*

Joan Miró (1893-1983), *O campo lavrado*, Guggenheim.

Observa-se nesse tipo de pintura uma contraposição clara à concepção renascentista, marcada pela perspectiva, pelo contorno claro e pela profundidade, elementos racionais, exteriores à arte e à pintura, de caráter não estético, como se pode notar no exemplo abaixo, o quadro A última ceia, de Leonardo Da Vinci:



Leonardo da Vinci, *A última ceia*, Museu do Vaticano.

Enquanto o quadro de Da Vinci é todo guiado pelo chamado ponto de fuga, para o qual convergem todas as linhas, proporcionando assim o efeito da profundidade, os quadros de Bosch e dos surrealistas abdicam desses artifícios em busca da sensação enquanto tal, da natureza em seu estado bruto, considerando o inconsciente como uma porta privilegiada de acesso a esse mundo inconsciente, anterior às formas que a consciência atribui ao mundo visível, ordenando-o segundo princípios próprios.

Voltando a Baumgarten, é importante precisar que, apesar de afirmar que o estético é a busca pelo caos da sensação, isso não significa afirmar que ele é absolutamente sem nenhum critério. Trata-se, na obra, de estipular os critérios próprios do estético, salientando as diferenças que o separam do lógico. Afinal, é porque

esse caos da sensação possui também critérios próprios que a obra de arte faz sentido para nós. Em uma espécie de comparação com o lógico, a *Estética* de Baumgarten procura também pelo *logos* do estético, isto é, pelo conjunto de princípios que o regem. O belo, afinal, na concepção de Baumgarten, possui também uma lógica própria, que não é a lógica conceitual. Por possuir uma lógica própria é que se torna possível também obter um conhecimento desse âmbito pré-conceitual ou, em suas palavras, estabelecer uma gnosiologia inferior. A estética como análogo da razão, eis como o próprio Baumgarten define o seu propósito já no primeiro parágrafo da *Estética*, como atesta Cassirer:

> Se se pode designar o domínio da estética pela expressão *perceptio* confusa, é na condição de entender-se essa expressão segundo seu significado etimológico. O que quer dizer que em toda intuição estética se produz uma "confluência" de elementos e que não podemos abstrair os elementos singulares da totalidade dessa intuição, colocá-los isoladamente em destaque nem explorá-los um por um. Mas essa confluência não produz "confusão" nenhuma, porquanto é justamente o todo o que se nos oferece sob o seu aspecto imediato, como um todo inteiramente determinado e organizado. Essa organização – tal é a tese fundamental da estética de Baumgarten – não é acessível, de maneira nenhuma, pelo caminho e desvio do conceito. Ela pertence à esfera pré-conceitual, a qual não tem que ser conhecida pela simples lógica como tal, uma vez que a considera, do seu próprio ponto de vista, oriunda das faculdades "inferiores" da alma e do conhecimento. Mas essas faculdades inferiores do conhecimento também têm seu *logos* – têm direito, portanto, a uma teoria do conhecimento especial, a uma gnosiologia inferior (Cassirer, 1997, p. 450).

Ao afirmar que as faculdades inferiores do conhecimento possuem também um *logos*, Baumgarten revela sua herança

racionalista. O sensível também possui um *logos*, uma razão, mas esse *logos* não é da mesma ordem do racional e sim do estético. Isso o leva a definir a estética a partir de uma analogia com a razão. A estética é um análogo da razão (primeira definição da obra), isto é, não é idêntica, mas semelhante, no sentido de que não se trata de um caos absoluto, impossível de toda forma de conhecimento, como querem os racionalistas, mas de um caos que tem uma ordem própria. Tal ordem, bem compreendida, deriva da sensação quando apreendida em sua totalidade, a qual, por sua vez, só é possível na imediatez do objeto na sensação. Essa totalidade, assim compreendida, não pode ser estipulada *a priori*, de forma normativa, pelo conceito ordenador, mas apresenta-se assim apenas na relação imediata do objeto com a nossa sensibilidade.

Com essa defesa do sensível, Baumgarten atinge assim um conceito mais amplo de razão, diferente da concepção racionalista. A razão para ele deixa de ser vista como uma capacidade apenas racional, mas como um todo dotado de elementos ao mesmo tempo inteligíveis e sensíveis. Segundo essa concepção, se excluo o elemento sensível, não tenho mais a razão nesse sentido, pois o sensível, como *analogon rationis*, faz parte da razão. Ao considerar a razão em sua totalidade, como a soma do intelectual e do sensível, Baumgarten denuncia a unilateralidade da concepção de conhecimento do racionalismo, como um processo de abstração, portanto, de cisão da totalidade da razão. A concepção de conhecimento em vigor na lógica racionalista é assim vista como um processo universalizante e generalizante, que consiste na eliminação das particularidades concretas do objeto, portanto, como uma atividade deformadora. Para que possamos ter uma visão global do objeto e conhecê-lo faz-se necessário considerá-lo não apenas do ponto de vista racional, mas também apreendê-lo em sua multiplicidade sensível. Isso que, para a ciência e para o

racionalismo do século XVII é conhecimento, para a arte é um esvaziamento do conteúdo e uma deformação da sensibilidade. Pois a arte, afinal, lida necessariamente com o particular e o múltiplo, isto é, com a cor, com o som, com a luz, enfim, com a sensação e o sentimento.

Assim, Cassirer afirma que o resultado da *Estética* de Baumgarten não se limita apenas à estética propriamente dita, mas inaugura um campo de conhecimentos mais vasto, que ele denomina antropologia filosófica. Ao trazer à tona a importância da sensibilidade para o conhecimento, Baumgarten acaba por mostrar que o ser humano não é só intelecto, mas é também sensibilidade, e que somente na confluência desses dois elementos é possível se falar em humanidade:

> É assim que o problema do belo já não conduz apenas à fundamentação sistemática da estética mas também à de uma nova "antropologia filosófica", e uma ideia muito característica da cultura setecentista viu-se desse modo corroborada. Verifica-se, uma vez mais, embora de um ponto de vista muito diferente, que uma mudança está prestes a consumar-se, no tocante à ordem dos valores no pensamento do século XVIII (Cassirer, 1997, p. 457-8).

Segundo essa acepção mais abrangente, a fundação da estética e sua tarefa de delimitação da autonomia do belo e de um conhecimento sensível, não é apenas mais um sistema de metafísica, comparável aos sistemas de Leibniz e Wolff. Tampouco se trata apenas de uma metafísica do belo, mas de um esforço da filosofia de superação dos sistemas filosóficos próprios do século XVII e o direcionamento para o que seria gestado apenas nos séculos XVIII, XIX e XX. A *Estética* de Baumgarten, assim considerada, é uma espécie de resposta a um processo cultural, que se cristalizaria apenas no século XVIII, de conquista e de afirmação da autonomia

da finitude, isto é, um movimento de afirmação da humanidade em sua plenitude.

Se considerarmos os sistemas metafísicos tradicionais, como os de Leibniz e de Espinosa, por exemplo, veremos o esforço sobre humano de submissão da finitude à infinitude, do homem a Deus, do sensível ao inteligível e racional. A delimitação do belo, nesse sentido, proporcionada pela Estética de Baumgarten, corresponde a um esforço de conquista da autonomia do homem, considerado do ponto de vista da subjetividade e da finitude. O homem, a partir da afirmação da beleza como um campo de conhecimento do sensível, deixa de ser submetido a Deus e ao eterno e imutável, para se afirmar como um ser sensível, habitante da Terra, e por isso mesmo amante da beleza e da natureza. A conquista da autonomia do estético proporcionada pela *Estética* de Baumgarten traz assim a beleza da esfera do suprassensível – tal como a havia pensado Platão – as para o sensível, para o finito, enfim, para o humano.

Eis por que o capítulo "Os problemas fundamentais da estética" constitui um capítulo essencial de um livro que tem como objetivo analisar os fundamentos do Iluminismo. É que os problemas enfrentados pela estética em sua formação espelham de algum modo os problemas enfrentados pelo iluminismo em suas linhas gerais, tal como afirma o próprio Cassirer:

> Baumgarten fixa ao belo seus limites mas trata-se dos limites em que ele entende reter o homem. Não se trata, em absoluto, de escapar à finitude, mas, pelo contrário, de chegar ao finito em todos os sentidos. Ao manter-se aquém do ideal do conhecimento divino, adequado, ele realiza precisamente, portanto, *sua* natureza e seu destino. Assim se elucida, através da *Estética* de Baumgarten, nos vínculos estreitos com a filosofia acadêmica alemã, essa mesma ideia que já encontramos por toda parte agindo na constituição da ética, da filosofia e da religião, da filosofia do direito e da filosofia política da

> era do Iluminismo. Cada vez mais, a época do Iluminismo aprende a renunciar ao absoluto, no sentido estritamente metafísico, ao ideal de um conhecimento "à imagem do conhecimento divino", para substituí-lo por um ideal puramente humano, que ela procura constantemente definir com maior exatidão e preencher com maior perfeição (Cassirer, 1997, p.459).

Ora, esse abandono do absoluto, como sabemos, alcança seu ápice no século XVIII na filosofia de Kant, espécie de auge do Iluminismo, ao estipular de uma forma definitiva que o homem não pode mais conhecer Deus, como pretendiam ainda as filosofias racionalistas de Descartes, Leibniz e Espinosa. A filosofia de Kant, assim compreendida, cumpre a tarefa máxima do Iluminismo de definição dos limites do conhecimento humano.

Baumgarten, segundo essa concepção, iniciaria não apenas a estética, considerada uma disciplina filosófica, mas uma doutrina do homem, da qual o próprio Cassirer (ao lado de Heidegger e Max Scheler) serão os expoentes no século XX, isto é, uma antropologia filosófica ou uma filosofia da finitude, no sentido assumido também pela analítica do *Dasein*, de Heidegger. Em todo caso, num espectro menor, a estética de Baumgarten, ainda segundo a concepção de Cassirer, teria antecipado em pelo menos um século e meio o projeto de Schiller das *Cartas sobre a educação estética do homem*:

> A estética de Baumgarten, que nos abriu há pouco uma perspectiva para a antropologia de Herder, permite-nos agora apreender a importância das *Cartas* para a educação estética de Schiller. Baumgarten é o primeiro pensador que se libertou do dilema do "sensualismo" e do "racionalismo", ao criar uma nova e produtiva síntese entre "razão" e "sensibilidade" (Cassirer, 1997, p. 460-1).

CAPÍTULO 3

Tradição das poéticas, crítica de arte e gênio

O nascimento do campo específico da crítica de arte ocorre concomitantemente ao nascimento da estética. Esses dois campos da filosofia estão interligados. Na medida em que a estética se firma como um campo autônomo da filosofia, também se torna possível a crítica de arte como um domínio específico do conhecimento filosófico.

Para entender como isso ocorre, precisamos voltar um pouco na história e falar sobre a tradição das poéticas clássicas e o seu princípio norteador, o princípio da imitação. Pois a crítica de arte se funda a partir da negação desse princípio e dessa tradição das poéticas normativas.

A tradição das poéticas clássicas foi inaugurada com a *Poética* de Aristóteles e com a *Poética* de Horácio, na antiguidade. Essas duas obras fundaram os princípios do que se entende por poética no ocidente, entendida como uma obra de natureza crítica cujo objetivo é pensar a prática da poesia em geral. Como veremos adiante, essas duas obras possuíam um caráter normativo, no sentido de normatizar a prática poética. Assim entendida, essa tradição antiga renasce na modernidade, principalmente no século XVII na França, com autores como Corneille e Boileau.

O princípio básico que norteia essa tradição das poéticas consiste na exigência de que a arte *deve* imitar certo tipo de ações, obedecendo a certas regras de composição, visando um determinado efeito no espectador. No caso específico da *Poética* de Aristóteles, observa-se que a poesia deve imitar as ações humanas elevadas e heroicas, e que é esse tipo de imitação que deve conduzir o espectador à catarse de seus sentimentos ruins, por meio da geração do medo e da compaixão.

Assim, a imitação correta de uma ação trágica, observando-se os princípios estipulados pela poética, levaria a uma experiência catártica do espectador, caracterizada como uma espécie de purgação ou de purificação de suas paixões más, nesse caso, dos sentimentos de medo e compaixão, gerados pela própria encenação trágica. A catarse, tal como descrita por autores gregos da época, consistia numa espécie de êxtase coletivo, no qual o público era levado às lágrimas e ao desespero diante das atrocidades encenadas nos palcos trágicos. A partir disso, pode-se dizer que, do ponto de vista das poéticas, a tragédia possuía uma finalidade específica, poder-se-ia dizer, social, política, médica e até mesmo psicológica, de purificar os sentimentos do espectador, tornando-o melhor.

Segundo a *Poética* de Aristóteles, para produzir medo e compaixão e assim conduzir o espectador à catarse, a tragédia deveria observar duas regras principais: 1) a regra das três unidades, a unidade de ação, de lugar e do fato narrado, isto é, a história deveria se passar em apenas um dia, em um único lugar, e ter apenas um enredo, uma única história; e 2) a regra da separação dos gêneros poéticos em trágico, cômico e épico. Para que a tragédia se constituísse de fato como tal, o poeta deveria observar rigorosamente a regra da delimitação dos gêneros poéticos, não confundindo as regras da poesia trágica com as da poesia cômica e

da poesia épica. Assim se expressa Aristóteles a esse respeito na obra referida:

> Necessário é também lembrar o que já se disse muitas vezes, e não transformar uma tragédia numa estrutura épica – por épico entendo com pluralidade de histórias – como se alguém, por exemplo, dramatizasse todo o enredo da *Ilíada*. Na epopeia, devido à sua amplitude, as partes recebem o desenvolvimento apropriado, mas, nos dramas, ficam muito longe do que se esperava (Aristóteles, 1984, p. 76).

Segundo Aristóteles, o gênero épico exige que a história seja contada em um espaço de tempo muito maior que um único dia. As histórias épicas, por exemplo, a *Ilíada* e a *Odisseia*, de Homero, se passam ao longo de muitos anos, no caso, ao longo de vinte anos, se considerarmos que a guerra de Tróia, narrada na *Ilíada*, dura dez anos, enquanto que a história do retorno de Ulisses para Ítaca, contada na *Odisseia*, dura outros dez anos. Além disso, muitas são as histórias contadas nesses longos poemas, chamados de epopeias, e não apenas uma história, de um único personagem, em um único dia, como é o caso das tragédias. A partir disso, deduz-se que a regra da separação dos gêneros está ligada à regra das três unidades, de tempo, de lugar e de ação. Caso a regra das três unidades não seja estritamente observada, o poeta será levado a não respeitar a regra da separação dos gêneros poéticos, fazendo da tragédia uma epopeia.

Portanto, só as tragédias que seguirem esses preceitos estipulados pela *Poética* de Aristóteles conseguirão atingir a finalidade atribuída a esse gênero poético, que é o efeito catártico. Esses preceitos, curiosamente, Aristóteles os retira das próprias obras trágicas de seu tempo, especificamente do *Édipo Rei*, de Sófocles, e da *Ifigênia em Áulida*, de Eurípides, segundo ele as duas

maiores obras trágicas, que assim servem de modelos poéticos para toda poesia trágica em geral.

Em Horácio, poeta latino, que viveu de 65 a 8 a. C., esse princípio da arte como uma técnica de imitação se radicaliza, e a arte se torna *ars*, isto é, um conjunto de técnicas de composição, abandonando de vez a noção homérica do poeta como um ser privilegiado, inspirado pelas musas. A *Arte Poética* de Horácio exerce uma crítica direta à concepção homérica do poeta que perde a razão ao ser inspirado pelas musas, ao chamado *furor poeticus*. Em uma passagem de sua obra, Horácio se refere criticamente à história de Empédocles, poeta-filósofo que, de tão inspirado, pôs fim a própria vida atirando-se no vulcão Etna:

> Como com o indivíduo atacado de ruim sarna, do mal dos reis, do delírio fanático ou da fúria de Diana, quem tem juízo teme o contato do poeta maluco, foge dele; a garotada o acossa e persegue incautamente. Se ele, enquanto empertigado, arrota seus versos andando a esmo e, como um passarinheiro de olhos nos melros, cair num poço ou num valo, por mais que grite "eh! Gente! Socorro!", não haverá quem pense em tirá-lo. Se alguém cuidar de lhe acudir e descer uma corda, eu direi: "como sabes se ele não se atirou ali de propósito e se quer ser salvo"? e lhe contarei o fim do poeta siciliano: desejo de passar por um deus imortal, Empédocles saltou, de sangue-frio, nas chamas do Etna (Horácio, 1992, p. 68).

É assim contra esse ideal do poeta que se deixa levar pelo sentimento até a loucura e a insanidade que Horácio define sua poética como pedra de amolar, isto é, como um repositório de regras nas quais o poeta pode regular sua prática poética, de um modo racional, prezando pelo bom senso, e assim evitando se deixar levar pelos excessos do sentimento e da inspiração:

> Farei o trabalho da pedra de amolar, que não tem fio para cortar, mas é capaz de dar gume ao ferro; sem nada escrever eu próprio, ensinarei as regras do mister, as fontes de recursos, o que nutre e forma o poeta, o que fica bem, o que não, aonde leva o acerto, aonde o erro. Princípio e fonte da arte de escrever é o bom senso (Horácio, 1992, p. 64).

O bom senso, entendido aqui como a faculdade do entendimento e da razão, passa a constituir o princípio criador mais importante do poeta, em oposição ao furor, ao êxtase e à paixão. Ora, é justamente nesse ponto que se pode observar a crítica direta à concepção de poesia da *Ilíada* de Homero, por exemplo, que parte do pressuposto de que o poeta, para poder cantar os feitos heroicos de um passado de ouro, precisa invocar as musas. Filhas de Mnemósine (a deusa da memória), as musas, afinal, expandem infinitamente a memória do poeta, que se torna assim capaz de se recordar e de cantar aos presentes os feitos de glória dos gregos de um passado remoto, mítico. Assim inicia o poema da *Ilíada*, de Homero:

> Canta, ó deusa, a cólera de Aquiles, o Pelida
> (mortífera!, que tantas dores trouxe aos Aqueus
> E tantas almas valentes de heróis lançou no Hades,
> Ficando seus corpos como presa para cães e aves
> De rapina, enquanto se cumpria a vontade de Zeus),
> Desde o momento em que primeiro se desentenderam
> O Atrida, soberano dos homens, e o divino Aquiles
> (Homero, 2003, p. 109).

Nesse primeiro verso da Ilíada, observa-se de antemão que não é o poeta que canta e produz os versos que se seguirão. Ele apenas os recebe por inspiração, como um dom, direto das musas, que

escolhem o poeta para receberem sua inspiração. O poeta, assim, é um ser especial, que tem acesso ao mundo dos deuses por meio do delírio e da loucura poéticas. Essa concepção de artista, bem compreendida, está em oposição diametral ao ideal de artista racional e intelectual defendido por Horácio. Na concepção homérica, somente ao perder a razão e o bom-senso o poeta tem acesso à arte.

A poética, tal como a ensina a tradição que vem de Aristóteles e Horácio, insiste no fato de que o artista deve conservar o bom senso e a razão para ser artista e, mais especificamente, para ser um bom artista. Segundo essa concepção, a arte não é fruto da inspiração e da loucura, mas, acima de tudo, uma atividade que exige sobriedade. A inspiração deve ser burilada na pedra de amolar da poética, isto é, na sobriedade das regras, para não se perder e se transformar em uma loucura pura e simples.

Nesse ponto, gostaríamos de dar um salto histórico, e notar como essa concepção antiga de poética é retomada muitos séculos depois, especificamente no século XVII na França, por autores como Boileau, Corneille, Racine e Dacier, que também escrevem poéticas, baseadas nas poéticas antigas de Aristóteles e de Horácio. Assim como os autores antigos, essa poética francesa moderna defendia igualmente uma noção de arte baseada no princípio do bom gosto e da razão, refletindo assim os costumes das sociedades de corte, próprias do absolutismo francês, como uma espécie de glorificação da aristocracia.

Assim, por exemplo, Boileau, em sua *Arte Poética*, defende o princípio supremo da poesia:

> Qualquer que seja o assunto que tratemos, ou divertido ou sublime, que o bom senso concorde sempre com a rima [...] Os autores, na sua maioria, levados por um ímpeto insensato, vão

> procurar sempre o pensamento longe do bom senso. Acreditar-se-iam rebaixados, nos seus versos estranhos, se pensassem que outro poeta pode pensar como eles. Evitemos tais excessos: deixemos à Itália a deslumbrante loucura de todos esses falsos brilhantes. Tudo deve tender ao bom senso (Boileau, 1979, p. 5).

Como se pode observar, trata-se de uma aplicação quase direta das regras das poéticas clássicas antigas (principalmente Horácio) na era moderna. Apenas um ponto se diferencia das poéticas antigas: enquanto estas defendiam que o poeta deveria imitar feitos heroicos dos antepassados, a poética moderna francesa defende a imitação da poesia antiga, pois esta teria se realizado de uma forma tão perfeita e completa que serviria de modelo rigoroso de imitação de toda arte. Ora, a consequência direta dessa regra é que a obra de arte que não seguir esses padrões não seria considerada boa arte, arte elevada, arte do bom senso e da razão, mas simplesmente devaneio de um artista desprovido de bom gosto.

Gostaria de aludir a um caso específico da época para ilustrar essa ideia: o caso de Shakespeare. Ainda desconhecido na época, as obras de Shakespeare começam a ser encenadas na França e na Alemanha no século XVII, atraindo para si grande visibilidade. Porém, uma das grandes novidades trazidas pelas peças de Shakespeare era que elas não imitavam os modelos da poesia antiga, como pregavam as poéticas francesas. Para os autores defensores das regras poéticas, assim, as peças de Shakespeare não poderiam ser consideradas arte elevada, mas antes produto de um espírito genioso e descompromissado com a finalidade suprema da arte, a elevação e a educação moral da sociedade.

Um exemplo de como Shakespeare ignorava solenemente as regras poéticas pode ser visto na não observância da regra das três unidades da *Poética* de Aristóteles, a unidade de tempo, lugar e ação, assim como da regra da separação dos gêneros poéticos em trágico,

cômico e épico. As peças de Shakespeare, com efeito, não possuem unidade de tempo, lugar e ação e, com isso, incorrem na mistura de gêneros, principalmente entre o gênero trágico e o cômico.

É assim, por exemplo, que se encontra amiúde em suas peças um bufão (um bobo da corte, isto é, uma figura cômica) no meio de uma tragédia, que, segundo a tradição poética, é um gênero sério, solene, que trata da tragicidade da existência humana. No *Hamlet*, para citar uma de suas peças mais conhecidas, os personagens, incluindo o próprio Hamlet, longe de se limitar à seriedade e à solenidade, são irônicos, sarcásticos, debochados e bufões. Isso sem mencionar que a peça abre com a figura de um fantasma, o fantasma do pai de Hamlet, artifício que Aristóteles, em sua *Poética*, interditava como uma falta grave da arte trágica, o aparecimento do *deus ex machina*.

Como veremos na passagem a seguir do *Hamlet*, Shakespeare tinha plena consciência da natureza revolucionária de seu teatro, que misturava propositalmente os gêneros poéticos entre si, como se suas peças contivessem ao mesmo tempo uma crítica mordaz à tradição das poéticas clássicas. Vejamos, por exemplo, o seguinte comentário do personagem Polônio, ao descrever a trupe que se apresentava para encenar uma peça teatral na corte do rei: "são os melhores atores do mundo, seja na tragédia, na comédia, história, pastoral, pastoral-cômica, histórico-pastoral, trágico-histórico, trágico-histórico-pastoral-cômico, com unidade de tempo e espaço, ou poema ilimitado" (Shakespeare, 1997, p. 44). Além de apontar conscientemente para o ato iconoclasta da mistura dos gêneros poéticos na peça, o personagem o faz de modo irônico e sarcástico em relação às regras dos gêneros das poéticas normativas.

No século XVIII, as peças de Shakespeare ganham o mundo e começam a ser encenadas também na Alemanha. Mas, devido a esse seu caráter revolucionário, logo se tornam alvo de crítica dos

defensores das poéticas normativas também naquele país, como é o caso do filósofo Johann Cristoph Gottsched (1700-1766), defensor da tradição, que escreve:

> Censura-se em Shakespeare […] que as suas peças não seguem um plano ou, se o fazem, é um plano muito imperfeito, irregular e mal elaborado; que nelas, o cômico e o trágico se misturam da forma mais insólita e que, muitas vezes, a mesma personagem que nos fez vir as lágrimas aos olhos com a sua linguagem comovente e natural, poucos momentos depois, com uma reviravolta singular ou uma expressão barroca dos seus sentimentos, em que nada induz ao riso, nos causa uma frieza que, em seguida, lhe é difícil levar-nos a recuperar a disposição de espírito com que nos quer ver (In: Lessing, 2005, p. 102).

Observe-se como a crítica de Gottsched recai sobre a falta de perfeição, sobre a irregularidade, sobre a ausência de proporção das peças shakespeareanas, sintoma da falta de bom senso do artista e de um espírito demasiado livre, demasiado inspirado. Essa irregularidade se exprime em seus personagens, que ora nos fazem rir, ora nos fazem chorar, causando-nos antes frieza do que propriamente comoção ou catarse.

Essa visão crítica em relação a Shakespeare, porém, começa a mudar no mesmo século XVIII, na Alemanha, com um autor chamado Gotthold Ephraim Lessing, filósofo e dramaturgo. Considerada uma obra pioneira na crítica de arte moderna, a *Dramaturgia de Hamburgo* é um compilado de quase mil páginas composto com textos de crítica de teatro, publicados semanalmente nos jornais de Hamburgo, cidade natal de Lessing. Nesses textos, vê-se pela primeira vez na história uma defesa contumaz de Shakespeare contra as críticas da época que consideravam o bardo

um autor menor por não seguir as regras das poéticas francesas e por não imitar as obras poéticas dos antigos.

A história do nascimento da crítica de arte, assim, está ligada com a defesa de Shakespeare contra a interpretação mecânica das poéticas. Esse nascimento, no entanto, exigiu a criação de uma nova linguagem, um novo método, que justificasse por que, afinal, ao contrário do que diziam os autores da época, Shakespeare é um artista verdadeiro precisamente *porque* é um artista moderno. Sua riqueza, segundo Lessing, estava no fato de o dramaturgo não ser um simples imitador do teatro antigo, um macaqueador, mas um autor dotado de originalidade, que cria suas obras a partir de suas próprias convicções e concepções modernas.

Contra o argumento de que, ao não seguir a regras das poéticas, principalmente de Aristóteles, as peças de Shakespeare não atingiriam o fim último da arte trágica, a saber, a catarse, Lessing argumenta que há outras formas possíveis de se provocar o efeito catártico no público. As peças de Shakespeare seriam igualmente catárticas, muito embora não se utilizassem dos preceitos poéticos estipulados para tal, o que revela toda a *originalidade* do poeta e dramaturgo inglês.

Lessing, assim, introduz no debate da estética e da filosofia da arte do século XVIII o conceito de originalidade da arte, em oposição à ideia de imitação de modelos antigos, defendida pelas poéticas clássicas, conceito que, como veremos a seguir, se tornará central na chamada estética do *gênio*, entendido como o artista que cria obras de arte originais. A estética do gênio original, tal como ficara conhecida depois de Kant, defendia uma teoria da arte e do artista que, baseado na figura de Shakespeare e em oposição aos modelos mecânicos e normativos das poéticas clássicas francesas, toma sua *inspiração* diretamente da natureza. Interessante observar nesse movimento como a ideia de *inspiração* – criticada pela

tradição das poéticas clássicas – será retomada nos séculos XVIII e XIX, principalmente no romantismo, que buscará restabelecer a relação da arte e do artista com o sentimento e a imaginação, relegados a um segundo plano pelas poéticas clássicas.

Importante também observar como essa recuperação da inspiração, da sensação e do sentimento está relacionada à invenção da estética de Baumgarten, que vimos no capítulo anterior; daquela estética que insistia na defesa de um campo próprio do sensível como o domínio que se opõe ao lógico, ao estritamente racional, governado apenas por regras e conceitos. Do mesmo modo, portanto, a crítica de arte no século XVIII está ligada à invenção da estética se considerarmos essas duas disciplinas como um esforço conjunto de estipular e delimitar o reino próprio da arte, em oposição ao domínio objetivo da ciência.

A definição de Baumgarten da estética, segundo a qual a arte e o belo produzido por ela não podem ser determinados por regras racionais, pois eles habitam o domínio da sensação, prepara o terreno para o surgimento da figura do gênio pensado como o que foge às convenções artísticas. A ideia de gênio, presente já em Lessing, será central na *Crítica do Juízo* de Kant, para o qual uma das principais características do artista genial é a ingenuidade, o que explica inclusive a etimologia do termo "gênio" (gênio viria de ingênuo). A ingenuidade própria do gênio pode ser observada na sua dificuldade em lidar com regras sociais e com regras do gosto, isto é, com a artificialidade da sociedade e da arte, pois, segundo Kant, o gênio é mais natureza que cultura. Por ter uma relação mais íntima com a natureza, o gênio se sente melhor na natureza (onde não há regras a serem observadas) do que na sociedade (universo dominado por regras, sejam elas sociais, morais ou artísticas).

Isso explicaria em parte a imagem comumente aceita do gênio como aquele que tem dificuldades de socialização, desajeitado,

risível, e que por isso se refugia na natureza (no próximo capítulo veremos o exemplo supremo do gênio do século XVIII, do romance *Os sofrimentos do jovem Werther*, de Goethe, considerada a primeira obra romântica da literatura). Para Kant, porém, o gênio não é apenas ingênuo, isto é, a ingenuidade não é suficiente para definir a genialidade. O gênio é ao mesmo tempo engenhoso, de onde o outro lado da etimologia do termo gênio: ingênuo e engenhoso. Pois o gênio é também aquele que tem uma técnica própria, mas sabe escondê-la dos olhos do público. A obra do gênio é aquela na qual a arte surge não como arte, isto é, como produto da técnica, mas uma arte produzida *como se* fosse um produto da própria natureza.

A título de exemplo, poderíamos pensar nas sinfonias de Beethoven. Concedemos que foram produzidas por um artista que dominava as regras de composição musical, que sabia toda a teoria das escalas, de solfejos, e assim por diante. Porém, quando ouvimos essas sinfonias, não pensamos na técnica por trás dela, mas simplesmente sentimos a música como se ouvíssemos uma música da própria natureza. O gênio, assim, é aquele que melhor sabe produzir esse efeito do chamado "como se": produzir arte *como se* fosse natureza.

Assim, escreve Kant na *Crítica do Juízo*: "*Gênio* é o talento (dom natural) que dá a regra à arte. Uma vez que o talento, como faculdade produtiva inata do artista, pertence ele mesmo à natureza, poderíamos nos exprimir assim: *gênio* é a disposição inata da mente [*ingenium*] *através da qual* a natureza dá a regra à arte" (KANT, 2018, p. 205, grifo do autor). A partir dessa definição, podemos concluir que o gênio, portanto, não obedece a regras, mas é aquele que fornece regras à arte. Ele não se torna gênio por submeter seu talento à "pedra de amolar" das poéticas, como desejavam Horácio e Boileau. Seu talento é um dom inato da natureza, que o permite criar sua obra *como se* ela tivesse sido produzida pela própria

natureza, isto é, sem o artifício e a rigidez das regras didáticas, escolares, sociais.

Segundo Kant, as regras que o gênio fornece à arte não provêm da escola, mas da natureza. Exatamente por isso sua arte é original, isto é, não é produzida por imitação de algo que já existe. Pelo fato de ser original, sua obra transforma ou revoluciona a história da arte, como vimos com Shakespeare, o gênio original por excelência. Enquanto a submissão do artista a regras apenas continua e reproduz o que já existe, o artista genial, com sua originalidade, põe a história da arte em movimento, ao transformá-la.

O gênio, portanto, constitui assim um elo que reunifica natureza e arte num todo orgânico, superando o fosso criado pela artificialidade das regras das poéticas, as chamadas *ars* latinas. Nesse todo orgânico restaurado pelo gênio de Kant, reconstrói-se a unidade perdida entre o natural e o artificial, a espontaneidade e a regra, a produção e a imitação, a natureza e a liberdade. Do ponto de vista do sistema de Kant, podemos dizer que a *Crítica do Juízo*, especificamente na parte do gênio, reconecta em uma totalidade sistemática os domínios antes cindidos, a saber, o conhecimento da natureza, abordado na *Crítica da Razão Pura* e a ação moral ou liberdade, investigada na *Crítica da Razão Prática*.

Mas, para além da questão sistemática, a relação privilegiada do gênio com a natureza traz em si uma consequência importante para se compreender o papel das poéticas clássicas. Por constituir um talento natural, o gênio é definido como aquele que se opõe ao princípio de imitação, como se lê na abertura do § 47 da *Crítica do Juízo*: "Todos concordam que o gênio deve ser inteiramente oposto ao espírito de imitação. E como o aprender não é senão um imitar, a maior aptidão (capacidade) para o aprendizado enquanto tal não pode valer como gênio" (Kant, 2018, p. 206, grifo do autor).

O talento genial, em outras palavras, não pode ser aprendido ou ensinado, pois o próprio gênio não pode explicar como ele produziu suas obras, já que, como vimos, seu talento é inato, isto é, foi dado a ele a partir de seu nascimento, pela própria natureza. Do ponto de vista da criação artística, portanto, considerada produto do gênio, Kant traça uma distinção essencial em relação ao modo de proceder da ciência, cujas regras podem ser aprendidas por imitação, como veremos mais abaixo. Por esse motivo, para Kant, não é possível uma *ciência* da arte e do belo, mas somente *crítica*, que não procede cientificamente, mas pressupõe uma liberdade de julgamento que a ciência não pode admitir. Em oposição ao campo da ciência, o gênio, em seu processo de criação da obra de arte bela, não procede cientificamente, simplesmente imitando regras de composição.

Assim, não é possível fazer ciência da arte e do belo, no sentido de que, no domínio da arte, os princípios que dominam na ciência não têm valor no terreno artístico. A arte não é matemática, nem lógica, nem dominada pelas leis da física. Não se pode dizer que a arte é certa ou errada, pois nela os princípios objetivos, que implicam necessidade e universalidade, não têm valor. A partir desse raciocínio, Kant conclui que, da arte, só é possível crítica, à maneira como a pensava Lessing, considerando as obras segundo critérios subjetivos. Em outros termos, sempre que julgamos uma obra de arte, esse julgamento deve necessariamente levar em conta as condições de quem julga, isto é, o gosto do sujeito que julga ou percebe uma determinada obra de arte. Com isso, a crítica de arte, a partir de Lessing e Kant, ganha uma fundamentação filosófica que ela não possuía até então, isto é, passa a ser justificada filosoficamente, ganhando um lugar ao sol em meio à filosofia.

Para Kant, assim, a arte, não sendo ciência, não é doutrina e não deve obedecer a nenhuma doutrina. Assim como a própria filosofia, a arte, não possuindo doutrina, isto é, um conjunto de regras, não

pode ser ensinada como acontece com a ciência, para a qual basta seguir os passos indicados pelos cientistas para se chegar ao mesmo resultado. Segundo a conhecida distinção de Kant: "Pode-se perfeitamente aprender, com efeito, tudo o que Newton apresentou em sua imortal obra sobre os princípios da filosofia natural […], mas não se pode aprender a escrever poesia de maneira brilhante, por mais detalhados que fossem os preceitos para a arte poética e por mais excelentes que fossem os modelos escolhidos". (Kant, 2018, p. 206).

A partir disso, podemos elencar as quatro características principais que constituem o gênio, segundo Kant:

1) como seu talento não pode ser formado por nenhuma regra, isto é, como o gênio não é constituído pela formação de habilidades, sua primeira propriedade é a *originalidade*;
2) embora as obras do gênio não obedeçam a regras e não são executadas por imitação, elas devem ser *exemplares*, isto é, devem servir de *modelos* a outros artistas;
3) o gênio não pode explicar cientificamente como concebeu suas obras, não podendo "[...] comunicar a outrem *preceitos* que lhes permitissem criar produtos semelhantes" (Kant, 2018, p. 206; grifo meu); e
4) por meio do gênio, a natureza regula não a ciência, mas a arte e, em especial as belas-artes, isto é, a arte que, embora tenha sido criada por meio de regras, surge *como se* tivesse sido produzida pela própria natureza.

Lessing e Kant, assim, são fundamentais para se compreender como a crítica de arte se estabelece enquanto o discurso por excelência para se falar de arte já no século XVIII. A partir desse momento, a crítica se fortalecerá ao longo dos tempos, e conquistará um domínio cada vez mais autônomo dentro dos gêneros literário, artístico e filosófico. Walter Benjamin, por exemplo, já no século

XX, reconhece a importância de Kant para o estabelecimento desse conceito, ao escrever em sua tese de doutorado, dedicada ao tema da crítica arte:

> [...] através da obra filosófica de Kant, o conceito de crítica havia recebido um significado quase mágico para a geração mais jovem [do Romantismo] [...] Apenas com os românticos se estabelece de uma vez por todas a expressão "crítico de arte" em oposição à expressão mais antiga 'juiz da arte'. Evitava-se a representação de um tribunal constituído diante da obra de arte, de um veredito fixado de antemão como lei escrita ou não escrita […]. (Benjamin, 1993, p. 58-60).

A importância de Kant para a fundação filosófica da crítica de arte, segundo Benjamin, residiu justamente no fato de ele ter destituído o crítico de arte da função de juiz da arte, isto é, como aquele que julga a obra, condenando-a ou absolvendo-a. O crítico, não sendo mais o juiz da arte, torna-se então aquele que a considera a partir do gosto. Em última instância, será arte aquela obra que agradar o gosto do sujeito e não aquela obra que obedecer a regras determinadas de antemão. Esse conceito de crítica, ainda segundo o trecho acima de Benjamin, será determinante na época do romantismo, como veremos no próximo capítulo, afinal, é da ideia de gênio e de genialidade de Kant que surge a concepção romântica de mundo, no mesmo século XVIII.

CAPÍTULO 4

O belo e o sublime

Kant divide sua *Crítica do Juízo* ou *Crítica da Faculdade do Juízo* (1790) em duas partes: Crítica do Juízo Estético e Crítica do Juízo Teleológico. Enquanto esta última se ocupa da forma do juízo que opera na biologia, a primeira trata do juízo propriamente estético. A Crítica do Juízo Estético, que nos interessa aqui, é dividida em Analítica do belo e Analítica do sublime. Enquanto, no primeiro, Kant procura fundamentar filosoficamente o juízo de gosto do belo, na segunda, trata-se de fundamentar o juízo filosófico do sublime.

Antes, porém, de abordar o modo como Kant pensa essa divisão, ou esses dois tipos de juízo, começaremos tratando da história do sublime, tendo em vista que essa concepção é antiga e remonta a uma tradição bem mais ampla. Passaremos depois por Kant e pretendemos aqui chegar até a estética contemporânea, tendo em vista que o conceito de sublime experimentou um renascimento na estética e na arte do século XX, tendo sido requisitada como uma das principais categorias estéticas da contemporaneidade.

O sublime, como mencionado, é uma categoria estética antiga. Remonta ao ensaio *Do sublime*, de Pseudo-Longino, do século III d. C., para o qual o sublime pertence ao âmbito da retórica e das artes

do discurso. Segundo Longino, o discurso sublime é aquele que arrebata o ouvinte, que o agrada de modo irresistível. O estilo sublime, portanto, observado nos discursos retóricos, exprime pensamentos grandiosos, isto é, exerce um poder que excede a capacidade de resistência do ouvinte e o subjuga.

O escrito *Do sublime*, de Longino, é traduzido e comentado em 1674 por Boileau no seu *Tratado do sublime ou do maravilhoso no discurso.* Nessa obra da modernidade, Boileau, apoiando-se na obra de Longino, realiza pela primeira vez a diferenciação entre a categoria poética do sublime e do belo que, por meio da tradição britânica, chegará até a obra de Kant. Tanto em Longino como em Boileau, em todo caso, o sublime é uma propriedade da arte, pertencente à retórica e à poesia, e não propriamente da natureza, como será o caso de Kant.

A transposição da categoria do sublime da arte para a natureza é realizada pela tradição britânica, com Joseph Addison, em sua obra *Os prazeres da imaginação*, de 1712, e com Edmund Burke, em sua *Investigação sobre a origem das nossas ideias do sublime e do belo*, de 1757. Addison, referindo-se ao sublime, usa termos tais como "campo aberto", "desertos intocados", "gigantescos cumes de montanhas", "precipícios" e "vastidão do mar", buscando pensar o sublime como algo grande demais, que desperta um horror agradável. Já Burke aprofunda a diferenciação de dois tipos de prazeres estéticos, o positivo, proveniente de objetos pequenos, delicados, harmoniosos, que ele denomina belo; e o prazer negativo, proporcionado por objetos grandes, massivos, escuros, denominados por ele de sublime.

Burke, assim, estava preocupado em explicar de que forma é possível pensar que objetos perigosos e ameaçadores possam causar prazer. Segundo sua resposta, isso é possível porque, num primeiro momento, tememos o perigo representado por esses objetos ou

eventos perigosos; num segundo momento, sentimo-nos aliviados por percebemos que não corremos um perigo real diante desse objeto ou evento. Para Burke, portanto, o sublime se dá em dois passos, isto é, constitui um desprazer que ao mesmo tempo proporciona um prazer (estético).

Em sua *Crítica do Juízo* (1790), a conhecida terceira crítica do filósofo, Kant procura sistematizar esses conceitos de belo e sublime provenientes da tradição. Para isso, ele toma dos autores britânicos três concepções principais: em primeiro lugar, a ideia de que o sentimento do sublime é proporcionado pelos elementos da natureza bruta e não da arte; em segundo lugar, precisamos estar em segurança para ter a experiência estética sublime, caso contrário não podemos ter uma experiência estética, mas sentiremos pura e simplesmente medo diante de uma ameaça real; e em terceiro lugar, o sublime é um prazer negativo, isto é, um prazer que se origina na dor e no sofrimento. Assim, tanto nos britânicos como em Kant, o sublime somente pode ser proporcionado pela natureza, isto é, pelo sentimento causado por rios caudalosos, mares ressacados, céus trovejantes, enquanto a arte apenas pode causar o sentimento de beleza. Apenas com Schiller, anos mais tarde, o sublime voltaria a ser admitido como um dos juízos estéticos causados pela arte, principalmente pela tragédia, que deriva um sentimento estético do sofrimento dos personagens. Ao fazê-lo, portanto, Schiller de algum modo retorna à concepção originária de Longino e Boileau, para os quais o sentimento do sublime era criado pela arte e pela retórica.

Assim, em sua primeira parte da *Crítica do Juízo* – a Analítica do belo – Kant procura fundamentar o juízo do belo. Um objeto será julgado belo pelo sujeito quando a sua forma se adequar imediatamente aos nossos fins subjetivos, isto é, quando a natureza aparecer ao sujeito *como se* tivesse sido feita para ele. Quando a natureza de algum modo parecer se conformar aos nossos fins, às

nossas ideias, então sentimos ou julgamos o objeto como belo. A esse procedimento do juízo, Kant chama de conformidade a fins meramente subjetiva. Isto é, ocorre nesse caso uma harmonia do objeto da natureza ou da arte com nossas faculdades subjetivas (com nossos fins), e isso *como se* o objeto tivesse sido feito (pela natureza ou pela arte) para causar em nós o sentimento de beleza.

É importante nesse caso do juízo de gosto do belo considerar que não é o objeto em si o causador do sentimento ou do juízo do belo, pois o belo é o resultado de um jogo subjetivo de nossas faculdades entre si: a sensibilidade, a imaginação e o entendimento. Quando essas faculdades jogam livremente entre si e entram numa relação harmônica, então pode-se dizer que se produz o sentimento de beleza. O belo, portanto, é constituído de uma adequação entre nossa imaginação e a *forma* do objeto na sensibilidade, portanto, de uma relação meramente subjetiva. Isso significa que, em Kant, como vimos na introdução e no primeiro capítulo deste volume, o juízo de gosto é sempre subjetivo, isto é, não constitui uma propriedade dos objetos, mas apenas o modo como o sujeito julga a impressão que os objetos causam em sua sensibilidade. É justamente dessa concepção que Kant chega à definição do juízo de gosto do belo como um julgamento desinteressado, isto é, um julgamento para o qual não interessa a natureza do objeto, mas apenas sua forma.

Enquanto o belo, para Kant, provém de uma harmonia subjetiva ocasionada entre as faculdades do sujeito e as formas do objeto, considerando que esse objeto seja uma rosa, um poema, ou um quadro, no sublime opera-se uma destruição da forma e de toda harmonia entre o objeto e o sujeito. O sublime, portanto, aparece num primeiro momento não conforme a fins, como no belo, mas contrário a fins, isto é, inadequado à apresentação, e violento em relação à imaginação. Enquanto o belo expressa harmonia, tranquilidade, finalidade, o sublime desperta o sentimento de

desordem, de caos e ausência de forma. Por esse motivo, o sublime constituirá a base filosófica do grotesco, próprio da estética do romantismo, na qual sobressairão sentimentos impetuosos, tempestuosos e violentos.

A título de ilustração, é importante ler o trecho a seguir, em que Kant define essa distinção entre esses dois tipos de juízo:

> A diferença interna mais importante do sublime em relação ao belo é a seguinte: [...] a beleza natural [...] traz consigo uma finalidade em sua forma, pela qual o objeto parece como que predeterminado para a nossa faculdade de julgar, e, assim, constitui em si um objeto da satisfação; aquilo que, pelo contrário, desperta em nós o sentimento do sublime na pura e simples apreensão, sem quaisquer raciocínios, pode parecer, quanto à forma, contrário a fins para a nossa faculdade de julgar, inadequado à nossa faculdade de exposição e, por assim dizer, uma violência para a nossa imaginação, mas, ainda assim, será por isso mesmo julgado tanto mais sublime (Kant, 2018, p. 141).

Em outros termos, quanto mais contrário aos nossos fins, segundo Kant, tanto mais sublime será o sentimento estético; quanto mais inadequado à nossa capacidade de representação, às nossas faculdades, à nossa sensibilidade ou imaginação, tanto mais sublime será o objeto; quanto mais violento o objeto se comportar em relação ao que esperamos dele, aos nossos fins, tanto mais sublime será este objeto.

Outra distinção importante entre o belo e o sublime, para Kant, é que o juízo estético do belo pressupõe a contemplação estática da natureza ou da arte. A harmonia própria do juízo belo advém da contemplação *serena* dos objetos, enquanto, no caso do sublime, este envolve um movimento *brusco* do ânimo, uma ruptura, que arranca a alma de seu estado contemplativo e sereno. Para contemplarmos algo como belo, é necessário estarmos em uma

posição de tranquilidade, em repouso, por assim dizer, enquanto o sublime requer uma situação violenta, que arranca o sujeito de sua passividade contemplativa. Por causa dessa característica, Kant divide a categoria do sublime em duas formas distintas: em sublime matemático e em sublime dinâmico, lembrando que o juízo estético do belo não possui esta divisão.

Partindo do sublime matemático, Kant afirma que ele parte de objetos demasiado grandes, absolutamente grandes, grandes acima de toda medida, ou seja, fenômenos infinitos, que não cabem numa imagem. A denominação "sublime matemático" deriva dessa sua infinidade. Os exemplos de sublime matemático fornecidos por Kant são um céu estrelado, um deserto, um mar revolto, um campo muito vasto etc. Em todos esses casos, pode-se dizer que se trata do sublime matemático porque, nele, o absolutamente grande – o infinito – não pode ser apreendido pela imaginação, que é uma faculdade finita. Enquanto tal, a imaginação apenas consegue apreender os objetos no tempo, na medida em que eles nos afetam, adicionando um a um até chegar a uma imagem desse objeto, por isso mesmo limitada.

O objeto demasiado grande, infinito, do sublime matemático explode assim os limites sensíveis e finitos da imaginação, abrindo-a para o infinito. Nos termos de Kant, o sublime matemático inverte a ordem progressiva da imaginação, já que, por meio da simples progressão, ela não pode formar uma imagem do objeto infinito. Isso significa que o ponto de partida do sublime matemático é a impossibilidade por parte da imaginação de apreensão do infinito no finito, o que podemos chamar de momento negativo do sublime. Esse momento é importante para o segundo momento ou segundo passo: diante da impossibilidade de compreensão do absolutamente grande e infinito pelos sentidos e pela imaginação, há um despertar da faculdade do suprassensível (a razão), a única capaz de apreender

em si o infinito e o absoluto, por ser ela própria uma faculdade ou capacidade infinita.

O sublime matemático, portanto, se dá em dois passos: em primeiro lugar, a imaginação, em si mesma finita, procura expor o absolutamente grande em uma imagem, mas fracassa, pois, ao avançar no tempo procurando abarcar a infinidade dos elementos, os primeiros começam a se extinguir. Nesse ponto, em sua tentativa frustrada de apreender o ilimitado (o infinito), a imaginação sente a dor da finitude, marcando este primeiro momento como negativo. Num segundo momento, porém, essa limitação da imaginação desperta a faculdade da totalidade, a faculdade das Ideias, que Kant denomina razão, a única que pode abarcar em si essa infinitude. É neste segundo momento que sentimos um prazer propriamente estético, que deriva por sua vez da dor inicial sentida pela imaginação, o que leva Kant a definir o sublime matemático como um prazer no desprazer: num primeiro momento, a imaginação sente um desprazer ao se deparar com seus limites e com sua incapacidade de representar a infinitude, mas, num segundo momento, esta mesma limitação ativa nossa capacidade suprassensível, o que gera o prazer estético conhecido como sublime matemático.

O sublime matemático, assim, pode ser definido como um prazer que provém do desprazer, como um prazer ligado à dor. O que a princípio parecia ser contrário a fins se revela então conforme a fins (racionais). No sublime, seja ele matemático ou dinâmico, a conformidade a fins é produzida indiretamente por meio do conflito, enquanto, no belo, ele ocorre diretamente por meio do jogo e da harmonia.

No caso do sublime dinâmico, ele é ocasionado por fenômenos percebidos como fortes demais ou poderosos demais. O sublime em geral está sempre ligado a algo excessivo. Mas aqui, no sublime

dinâmico, o excesso está ligado não ao tamanho, à dimensão (como no sublime matemático), mas ao conflito gerado entre a força extrema da natureza e a pequenez do ser humano.

Enquanto o sublime matemático desperta o sentimento de dor da finitude humana diante do infinito, o sublime dinâmico suscita o sentimento de medo frente aos poderes da natureza, como é o caso de furacões, céus trovejantes, rios caudalosos, quedas d'água volumosas etc. Mas também aqui esse medo (o desprazer, a negatividade) se transforma em um prazer estético, a saber, ao ser convertido na descoberta da moralidade. Assim como o sublime matemático, também o sublime dinâmico possui dois passos: 1) o sentimento de medo diante das forças da natureza; 2) descoberta de uma capacidade no sujeito capaz de resistir a essa força sensível: a capacidade moral (a destinação moral do ser humano). O medo diante das forças da natureza gera em nós desprazer e dor. Mas é esse mesmo desprazer ou dor que leva à descoberta da destinação moral do homem, causando-lhe, portanto, um prazer estético, da ordem do sublime.

O sublime dinâmico permite assim a descoberta da moralidade humana, isto é, do fato de que, apesar de ser um ser sensível, dependente da natureza, o homem é também um ser moral, capaz de formar cultura e com ela preservar a espécie. No âmbito da cultura, formada pela moralidade, por mais que alguns indivíduos não resistam às forças da natureza, a espécie humana permanece preservada. No sublime dinâmico, assim, a descoberta do destino moral ocorre por meio da experiência do sofrimento físico. É como se o âmbito da liberdade se abrisse ao ser humano por meio do sentimento de sua fraqueza física diante das forças massivas da natureza.

Por esse motivo, o sublime dinâmico será a categoria estética utilizada para fundamentar a experiência trágica. No trágico, apesar

de o homem se sentir fisicamente subjugado pelas forças da natureza (pelo destino), ele se descobre moralmente livre no plano suprassensível, isto é, descobre-se um ser moral. Este uso do sublime para pensar o trágico – passando-se, portanto, do âmbito da natureza ao da arte – será feito por Schiller em seus estudos sobre a tragédia.

Para tanto, Schiller se baseará em uma definição da filosofia kantiana, segundo a qual o ser humano possui dupla destinação. O ser humano, para Kant, é ao mesmo tempo sensível e suprassensível, isto é, é determinado pelas necessidades físicas, como a fome, o desejo sexual, mas ao mesmo tempo é livre para agir no âmbito moral. Ora, o trágico se dá quando essa dupla destinação entra em conflito entre si, ou seja, quando a natureza sensível do homem entra em conflito com a sua visão moral. A representação trágica é aquela que expõe esse conflito, de um modo tal que a dor ou sofrimento gerado por esse conflito conduza a um prazer estético, num sentido muito próximo ao de Aristóteles, quando diz que sentimos prazer na tragédia.

Assim, podemos dizer que o sentimento do sublime, proporcionado pelo trágico, é um prazer estético que nasce da superação da dor física por meio da capacidade moral. Em um de seus ensaios sobre o sublime, Schiller mostrou como essa categoria está na base do trágico:

> *Sublime* denominamos um objeto frente a cuja representação nossa natureza sensível sente suas limitações, enquanto nossa natureza racional sente sua superioridade, sua liberdade de limitações; portanto, um objeto contra o qual levamos a pior *fisicamente*, mas sobre o qual nos elevamos *moralmente*, i.e., por meio de ideias (Schiller, 2001, p.19).

Assim definido, o sublime é um objeto que, ao tentarmos representá-lo, nos leva a sentir nossas limitações, mas que ao mesmo tempo nos faz sentir racionalmente superiores. O trágico transpõe esse "levar a pior fisicamente" por meio do drama, ao encenar essa passagem do sofrimento físico à superioridade moral. Afinal, se levarmos a pior realmente, se estivermos de fato em perigo, não há sublime considerado um sentimento estético. Para ser sublime, como afirmava Kant, precisamos estar a salvos. Se assistirmos em segurança um barco sendo afundado, podemos ter um prazer nisso, mas, se estivermos *no* barco, sentiremos apenas medo.

A tragédia, portanto, pode ser considerada uma representação estético-artística da passagem do domínio da necessidade física (da destinação sensível do ser humano) para o universo racional (para sua destinação suprassensível). Ela evidencia por meio da arte que não somos apenas animais (determinados sensivelmente), mas somos também seres morais (pertencemos a um mundo superior). Essa concepção, formulada pela primeira vez por Kant, abre as portas para a filosofia do trágico do idealismo alemão. Schelling, por exemplo, afirma que é por meio do sacrifício que o herói se conhece como um ser livre, que age para além da miséria e limitação do mundo sensível.

O sublime na estética contemporânea

O sublime, no sentido kantiano, foi representado na pintura do século XIX por um pintor chamado Casper David Friedrich, que ficou conhecido como o pintor do sublime, como nas imagens abaixo:

Caspar David Friedrich (1774- 1840): *O viajante sobre o mar de névoa* (1818)

Caspar David Friedrich (1774- 1840): *Manhã sobre a montanha* (1810-11)

Caspar David Friedrich (1774- 1840): *Pôr do sol* (1830)

Em todas essas pinturas de Friedrich, podemos observar as mesmas características descritas por Kant em sua definição do sublime matemático: a pequenez e a finitude humana diante da grandeza infinita da natureza. Sobressai ainda uma certa melancolia das pinturas, o que atesta a natureza romântica das pinturas, o sublime sendo uma das categorias estéticas preferidas do romantismo. Mas, para além do romantismo, atualmente o sublime também está em alta. Houve um renascimento da categoria do sublime na estética contemporânea, particularmente no século XX, sobretudo com a *Teoria Estética* de Adorno e com autores como Lyotard e Jean-Luc Nancy.

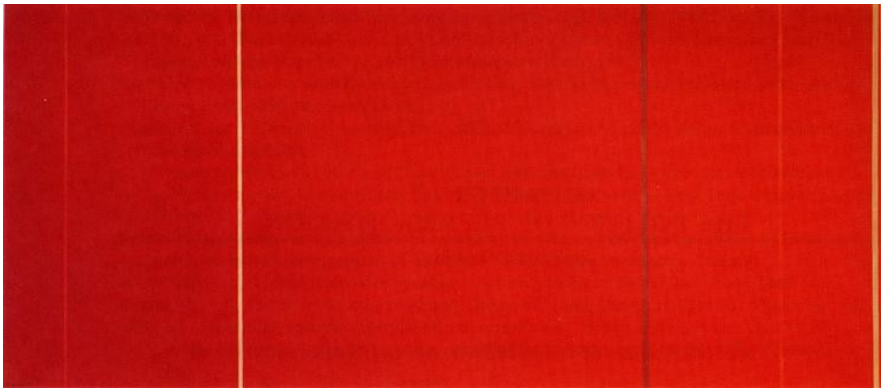
Segundo Adorno e Lyotard, o sublime seria a categoria (filosófica) mais adequada para pensar a arte contemporânea, considerando que o belo, baseado na bela aparência, não dá mais conta de explicar a arte contemporânea. Esta não trabalha mais com beleza clássica, baseada na harmonia, no jogo, mas com o princípio da ruptura, do conflito e do choque, como podemos ver, por exemplo, nas vanguardas artísticas do início do século XX, de Picasso, Salvador Dalí, Braque e Duchamp:

Pablo Picasso, *Guernica*, 1937.

Como podemos ver na conhecida pintura de Picasso acima, seu princípio norteador deixa de ser a beleza e a harmonia. Trata-se de passar uma experiência abrupta, de ruptura, de choque, visando com isso vem algo de melancólico, triste, que não é mais simplesmente belo. A partir do século XX, assim, a categoria de beleza se torna algo ultrapassada para se pensar esteticamente a arte contemporânea, mostrando como, nesse caso, é a história da arte que determina a validade histórica das categorias estéticas.

As vanguardas históricas do início do século XX – o cubismo, o dadaísmo, o futurismo e o surrealismo – expressam em suas manifestações a dissolução do antigo mundo belo e harmônico. Nas obras dos artistas vanguardistas, o mundo da beleza é reduzido a ruínas e escombros, expressando desse modo o novo mundo que se iniciava naquele século, uma era marcada por guerras sangrentas e destruidoras. Por isso o sublime seria a categoria mais apropriada para se pensar essa arte, por expressar o lado "negativo" dos sentimentos estéticos, tais como a tristeza, a melancolia, a solidão, o silêncio, o grotesco, representações todas relacionadas ao estado do mundo contemporâneo.

A presença da categoria do sublime na arte e na estética contemporâneas, entretanto, é atestado de forma definitiva quando, em 1950, um pintor estadunidense, chamado Barnett Newmann, pinta uma obra a que dá o título de *Vir Heroiucus Sublimis* (*Humano, heroico e sublime*), reproduzida abaixo:



Barnett Newman (1905 – 1970): *Vir Heroiucus Sublimis* (1950-1), MoMA

Esta tela foi interpretada pelo filósofo francês Jean-François Lyotard em suas obras estéticas, nas quais afirma que Newmann foi o responsável na arte para esse renascimento do sublime na contemporaneidade. Em um desses seus textos, sobre a relação do sublime com a vanguarda, Lyotard põe uma questão fundamental:

> Em 1950-51, Barnett Newman pinta uma tela de 2,42 m por 5,42 m, a que dá o nome de *Vir Heroicus Sublimis*. No início dos anos 1960, as suas três primeiras esculturas intitulam-se *Here I*, *Here II* e *Here III*. Um dos seus quadros chama-se *Now*, dois outros têm por título *Be*. Em dezembro de 1948, Newmann escreve um ensaio com o título: *The sublime is now*. Como entender que o sublime, digamos provisoriamente o objeto do sublime, exista aqui e agora? Não será necessário, quando se fala deste sentimento, fazer alusão a algo que não pode ser mostrado, ou como dizia Kant apresentado? (Lyotard, 1997, p. 95).

Assim, Newmann, segundo Lyotard, busca trazer à tona o paradoxo do sublime, ao representar algo que não pode ser representado, ao expressar algo que se recusa a toda forma de expressão. Isso, segundo Lyotard, estaria já na definição de sublime do próprio Kant, a ideia de que o sublime constitui um paradoxo em si mesmo e que eclodem novamente nas pinturas de Newman.

Suas pinturas, nesse sentido, podem ser consideradas sublimes pois buscam expor ou representar esse paradoxo, definido como a impossibilidade do sublime de ser representado.

A título de exemplos, podemos pensar no silêncio, no vazio, na angústia. Como representar algo em si mesmo negativo, pictoricamente? Como representar na tela algo que não pode ser definido positivamente? Como definir ou representar a angústia do pintor diante da tela em branco; ou do escritor diante da página em branco? É justamente essa negatividade que Newmann busca expor em suas telas, o momento hesitante e extremamente angustiante que separa o nada e a obra pronta, a criação. Esse é o *now*, o agora, ou o aqui (o *Here*) *I, II e III*.

Podemos ainda pensar essa negatividade própria do sublime como uma recusa ao princípio básico da tradição das poéticas clássicas, segundo a qual o ofício do artista pode ser ensinado, aprendido e passado de geração em geração. O sublime se opõe a isso justamente por representar o elemento indeterminado da arte, o inefável, o que não pode ser simplesmente imitado e que não obedece a nenhuma regra específica, aproximando-se nesse sentido ao gênio de Kant. Tal concepção aparece na seguinte definição do mesmo Lyotard: "[...] o sublime não se ensina, a didática é impotente diante dele; ele não está ligado a regras determináveis por uma poética; pede apenas que o leitor ou auditor tenha alguma concepção, gosto, e que 'sinta o que toda a gente sente primeiro'" (Lyotard, 1997, p. 101). O sublime pode ser pensado assim como uma categoria estética desestabilizadora, que desregra o princípio básico das Escolas de arte e Academias, a saber, a ideia de que a arte é uma *téchné* que pode ser transmitida, ensinada. O sublime mostra antes que a arte é a tentativa de expor o indeterminado, a angústia, o nada.

CAPÍTULO 5

Educação estética da humanidade

Friedrich Schiller não foi um filósofo propriamente dito, mas um poeta e dramaturgo que se interessou pela filosofia e pela estética, estudando-as e pensando-as a fundo. Suas contribuições nesse terreno foram muito importantes para seu desenvolvimento e podemos dizer que as transformaram de forma definitiva. No âmbito da literatura e do teatro, escreveu a peça de teatro *Os bandoleiros* (1781), que deu início ao movimento romântico *Tempestade e ímpeto*, que veremos melhor no capítulo seguinte. Schiller, junto a Goethe, formou o chamado classicismo de Weimar, que se opõe à radicalidade do sentimento pregado pelo romantismo, defendendo antes a sobriedade na arte.

O interesse de Schiller pela filosofia é tardio. Ocorre só a partir de 1791 e se deve ao aparecimento da *Crítica do Juízo* de Kant, que influenciou e determinou toda a geração de filósofos e artistas contemporâneos de Schiller, como Hölderlin, Schelling, Hegel, entre outros. Logo após a publicação da obra, Schiller se põe a estudá-la profundamente, em um momento em que se encontrava em crise com sua composição poética. Na estética de Kant, Schiller busca um fundamento não apenas para a arte em geral, mas também para sua poesia e seu teatro, iniciando assim uma rica relação entre poesia e filosofia, que se tornaria central também no

romantismo da geração posterior. O resultado desses estudos pode ser visto nas obras que escreve sobre o tema e que se tornaram marcos na história da estética.

De 1791 a 1793, Schiller escreve algumas obras filosóficas a partir de Kant, procurando ao mesmo tempo compreender e criar uma teoria estética própria. Dentre essas obras, as *Cartas a Körner*, também conhecidas como *Cálias ou sobre a beleza* de 1792 e o ensaio *Sobre graça e dignidade*, de 1793, surgem como as mais importantes do período. Mas sua teoria estética atinge a forma definitiva a partir de Kant somente nas *Cartas sobre a educação estética da humanidade*, publicadas em 1794 e 1795 no periódico *As Horas*, e em *Poesia ingênua e sentimental* (1800).

Um dos pontos centrais da interpretação schilleriana de Kant consiste em sua tentativa de expandir o juízo estético do âmbito do sujeito ao conceito de humanidade e de sociedade em geral. Em oposição a Kant, que situa o juízo de gosto num domínio puro e transcendental, sem relação concreta com os indivíduos históricos e sociais, Schiller pensa-os como indivíduos concretos, dotados de sensibilidade. O juízo estético em Kant não observa as diferenças históricas de cada cultura, pois sua preocupação é antes de tudo sistemática. Para além de fundamentar o juízo estética em si, um dos objetivos principais da *Crítica do juízo* é estabelecer a conexão sistemática entre a *Crítica da razão pura* e a *Crítica da razão prática*, isto é, entre o âmbito da natureza e o âmbito da liberdade. Tal sistema é realizado pela *Crítica do juízo* com o chamado juízo reflexionante (sobre o qual se fundo o juízo estético), ao permitir pensar a arte *como se* fosse natureza. Isso significa que, na obra, Kant está preocupado em estabelecer a passagem da natureza à liberdade por meio da arte, formando assim um todo sistemático, deixando por vezes de lado a relação específica e concreta do ser humano com a arte.

Schiller também tem uma preocupação filosófica e sistemática, mas, ao contrário de Kant, ele não deixa o aspecto histórico-antropológico do estético de lado. Sua interpretação da estética de Kant busca chamar a atenção também para esse aspecto, o que se pode observar já no título da obra: *Cartas sobre a educação estética da humanidade*. Enquanto Schiller está preocupado em pensar em que medida a arte pode servir para formação da humanidade, em Kant a arte surge em seu aspecto a-histórico, como instância universal capaz de produzir ou não o juízo estético no sujeito. Em Kant, o juízo estético está fora do tempo e da história, é pensado em relação ao sujeito transcendental, um sujeito sem rosto, sem caráter, sem individualidade, algo como um operador lógico, parecido ao "eu sou, eu existo", de Descartes.

Tal atemporalidade da filosofia de Kant se reflete também no seu estilo de escrita. Segundo Schiller, Kant escreve uma filosofia escolástica, acadêmica, que não tem a pretensão de atingir a sociedade fora dos muros da academia. A filosofia de Kant é realizada estritamente para a escola, numa linguagem extremamente técnica, esotérica. Somente os iniciados naquele pensamento o podem compreender, e não o público em geral. A preocupação de Schiller, pelo contrário, não se resume apenas ao sistema da filosofia (como em Kant), mas com a sociedade concreta de sua época, com seu tempo histórico, profundamente marcado pela Revolução Francesa. Os rumos tomados por esta, sobretudo da chamada época do Terror, com Robespierre, aparecem refletidos em suas *Cartas sobre a educação estética da humanidade*, sobretudo como efeito da moral rígida que marcou aquele período e redundou na morte de milhares de pessoas. As medidas extremas tomadas por Robespierre, segundo Schiller, seriam o reflexo de uma humanidade descentrada, que buscou aplicar regras morais rígidas de forma imediata, ignorando assim os aspectos sensíveis daquela sociedade.

Diante disso, a intenção de Schiller na obra e pensar a função formadora e educadora da filosofia e da arte, principalmente no que se refere à sensibilidade em geral, visando corrigir assim a ênfase extrema dada à razão e ao entendimento. Sua obra pretende pensar em que sentido a filosofia e a arte podem ser usadas na educação e na formação éticas da cultura, como formas de se atingir a liberdade moral. Para isso, segundo Schiller, é importante proceder a um esforço de popularização da filosofia; isto é, um modo de fazer com que a filosofia saia do âmbito meramente acadêmico (de especialização) e chegue novamente ao povo e à sociedade, reconquistando com isso uma posição que ela possuía em sua origem.

Dito de outra forma, cabe à própria filosofia o esforço de torná-la novamente popular, de modo que o povo possa se tornar filosófico e a filosofia se torne por sua vez popular. Mas essa tarefa somente pode ser realizada por meio de um processo de estetização dos conceitos filosóficos. É preciso dotar os conceitos de uma forma sensível, imagética, metafórica, poética para que a filosofia possa se tornar novamente popular. Segundo essa exigência, a filosofia como um todo deve se tornar estética, o que significa que a estética deixa de ser apenas uma disciplina da filosofia, como vimos com Baumgarten, deixa de possuir uma função meramente sistemática, para ser pensada como uma forma de exposição da filosofia, comungando assim certos interesses com a arte, especialmente com a poesia.

Schiller, assim, consagra-se como um dos primeiros filósofos a popularizar a estética dentro da própria filosofia. É a ele que se deve em grande parte a importância que a estética assume na contemporaneidade, vindo a se tornar uma das áreas mais estudadas e comentadas da própria filosofia. Esse aspecto foi mostrado em toda sua amplitude, por exemplo, Jacques Rancière, em *A partilha*

do sensível, ao atribuir a Schiller aquilo que ele denomina de "estado estético". Segundo Rancière, foi Schiller quem pela primeira vez na modernidade chamou a atenção para o fato de que a política não pode ser pensada sem a estética e vice-versa, que todo ato estético é ao mesmo tempo um ato político. Toda ação política – destinação de verbas para um determinado setor, por exemplo – envolve a reconfiguração de espaço e tempo, assim como esta última implica ao mesmo tempo uma reordenação da ordem da política.

A estética de Schiller, nesse sentido, não constitui apenas um esforço de delimitação da disciplina da estética dentro da filosofia (como acontecia ainda em Baumgarten e Kant), mas é pensada a partir de um esforço ético-político que concerne à própria natureza da filosofia. A estética é pensada aqui como a forma necessária de exposição da filosofia, em sua tarefa ético-política de assumir a função de formadora da humanidade.

Por esse motivo, é importante considerar também a forma que Schiller escolhe para expor sua obra: a forma de cartas. Ao contrário do estilo escolástico e técnico da filosofia kantiana, a forma epistolar do escrito de Schiller confere-lhe o aspecto de intimidade, pressupondo um destinatário concreto, com nome e endereço, que, ao ler suas páginas, possa responder-lhe com outra carta, encetando assim um diálogo vivo sobre o tema.

Essa forma epistolar de exposição da filosofia, comum na história, é assumida neste momento específico por alguns outros filósofos, contribuindo para o fim da forma sistemática de exposição da filosofia, no século XIX. É nesse mesmo sentido, por exemplo, que os românticos adotarão a forma dos fragmentos, Nietzsche, a do aforismo, Benjamin e Adorno a do ensaio, todos eles de algum modo devedores da liberdade de estilo assumida por Schiller no final do século XVIII.

Como mostrará Schiller em suas cartas, trata-se, no fundo, do mesmo conteúdo da filosofia de Kant. O que muda é apenas sua forma de apresentação ou de exposição, o que, no fundo, muda tudo. Pois o foco da filosofia deixa de ser o conteúdo separado da forma, para se tornar a própria forma. Um dos principais temas da estética de Schiller passa a ser a questão da exposição das ideias filosóficas, da apresentação dos conceitos da filosofia. É assim, por exemplo, que Schiller abre suas cartas falando de sua filiação a Kant, ao mesmo tempo que critica o formalismo e o academicismo da escrita kantiana, excessivamente técnica:

> Embora as ideias que dominam a parte prática do sistema kantiano sejam objeto de controvérsia entre os filósofos, ouso dizer que mereceram sempre o consenso entre as pessoas. Despidas de sua forma técnica, aparecerão como antigas exigências da razão comum, como fatos do instinto moral [...]. Essa mesma forma técnica, que torna a verdade visível ao entendimento, a oculta, porém, ao sentimento; pois o entendimento, infelizmente, tem de destruir o objeto do sentido quando quer apropriar-se dele. Como o químico, é pela dissolução que o filósofo encontra a unidade, é pelo tormento da arte que encontra a obra da natureza espontânea. Para apreender a aparência fugaz, ele tem de fixá-la aos grilhões da regra, descarnar seu belo corpo em conceitos e conservar seu espírito vivo numa precária carcaça verbal (Schiller, 1989, p. 24).

A crítica de Schiller a Kant consiste em mostrar que sua filosofia assume uma forma excessivamente técnica, mas para expor exigências da razão comum, como as questões morais que atormentam os homens desde sempre. Ao buscar tornar essas questões visíveis ao entendimento, elas foram sacrificadas ao sentimento. Em verdade, o próprio sentimento é sacrificado pela forma em prol das questões intelectuais. O fato é que o tecnicismo assumido pela filosofia kantiana aparece no estilo dessa filosofia, que

sobrevaloriza o entendimento, hipervaloriza a regra e sacrifica a paixão e a sensibilidade. Trata-se de uma filosofia escrita pelo iluminista e para o iluminista, e não para o ser humano em geral, pensado como aquele que é dotado ao mesmo tempo de entendimento e de sentimento e sensibilidade.

O ponto da crítica de Schiller reside assim em mostrar que esse tecnicismo da forma da filosofia de Kant expressa ao mesmo tempo um problema de conteúdo. Trata-se de uma filosofia com fortes tendências racionalistas, e essa tendência aparece na forma. O racionalismo, nesse caso, é pensado como o forte acento no universal e pouca atenção ao particular, ao empírico, ao sentimento, ao elemento individual, que deve ser necessariamente sacrificado por aquele. A educação estética da humanidade, por ele pensada em suas cartas, deveria corrigir essa tendência exagerada no entendimento, por meio de um cultivo da sensibilidade, o que explica por que essa educação deve ser buscada pela arte. Sensível por natureza, a arte cultivaria a parte menos privilegiada daquela cultura (a sensibilidade) dotada de uma moral extremamente rígida, da qual a filosofia kantiana era a mais perfeita expressão.

Schiller, com isso, ao mesmo tempo que pode ser considerado um herdeiro do Iluminismo, surge como um dos mais contundentes críticos do Iluminismo, em sua forma kantiana. Essa crítica permitirá, como veremos no próximo capítulo, o surgimento do romantismo, pensado como uma vertente que concede mais importância aos elementos sensíveis do conhecimento, como o sentimento e a imaginação, do que aos intelectuais. Os autores românticos da filosofia, como é o caso de Novalis, Friedrich Schlegel, entre outros, sempre mencionam Schiller e partem dele, como um dos fundadores do movimento (embora, formalmente, não se possa dizer que Schiller seja um romântico).

Em todo caso, é curioso pensar que o romantismo possa ter nascido da crítica ao racionalismo kantiano, e do Iluminismo como um todo. Para entender melhor essa crítica de Schiller, é importante contextualizar historicamente o Iluminismo ou Esclarecimento. Em linhas gerais, podemos dizer que constitui um modo de pensar que surge em conexão direta com a industrialização e a consolidação da classe burguesa na Europa. Esta, afinal, é marcada em geral pelo otimismo em relação ao progresso técnico proporcionado pelos desenvolvimentos científicos, pelo espírito de negócio e pelo utilitarismo de suas concepções morais e costumes. Como dirá Schiller, uma das principais características da classe burguesa é que, nela, a utilidade passa a ser o valor ético universal. Apenas o que é imediatamente útil (para os negócios) deve ser cultivado, e o próprio conhecimento só terá valor se for bom para os negócios privados.

Isso significa que, para essa visão de mundo burguesa, a arte não tem absolutamente nenhuma importância, pois a arte não consegue demonstrar sua utilidade, sua cientificidade e sua contribuição para o aprimoramento moral e científico da sociedade, como escreve Schiller na passagem abaixo:

> Hoje, [...] a utilidade é o grande ídolo do tempo; quer ser servida por todas as forças e cultuada por todos os talentos. Nesta balança grosseira, o mérito espiritual da arte nada pesa, e ela, roubada de todo estímulo, desaparece do ruidoso mercado do século. Até o espírito de investigação filosófica arranca, uma a uma, as províncias da imaginação, e as fronteiras da arte vão-se estreitando à medida que a ciência amplia as suas (Schiller, 1989, p. 25).

Utilidade, balança grosseira, mercado do século, ciência que arranca as províncias da imaginação: eis o balanço do século, da cultura europeia do fim do século XVIII, que, por isso mesmo, se

apresenta para Schiller como corrompida, decaída e degenerada. O ponto, porém, é que essa corrupção a que ele se refere é moral: está ligada ao acento exagerado na racionalidade, e ao desprezo do sensível, do sentimento, das paixões, portanto, da imaginação e da arte. Com o exagero na parte racional da humanidade, o ser humano calcificado na classe burguesa encontra-se cindido, tendo perdido sua totalidade, sua essência humana, configurando aquilo que, posteriormente, Marx chamaria de alienação.

A racionalização extrema, exagerada, que culmina na época do Terror, portanto, é vista já em Schiller como um processo de esvaziamento do humano e de reificação da consciência, espécie de redução do humano a uma engrenagem, em toda sua conotação negativa, enquanto um ser sem vida, sem imaginação. Somente a via estética seria capaz de restabelecer a harmonia perdida da humanidade, corrigindo esse acento exacerbado no racionalismo, próprio da era Iluminista, por meio do cultivo à sensibilidade. A liberdade política e moral não deve ser imposta por um mandamento racional rígido (ideal), como na era do Terror, mas deve ser formada pelo caminho estético. O belo (e o sublime) educam a cultura para a moralidade e a política. Em uma das mais conhecidas passagens da sua obra, escreve Schiller:

> Espero convencer-vos de que esta matéria é menos estranha à necessidade que ao gosto de nosso tempo, e mostrarei que para resolver na experiência o problema político é necessário caminhar através do estético, pois é pela beleza que se vai à liberdade (Schiller, 1989, p. 26).

Segundo Schiller, o acento na racionalidade que teria levado à época do Terror, com Robespierre, já podia ser vista na filosofia moral de Kant com seu forte acento no universal e a pouca importância que atribui ao sensível particular. Kant, segundo

Schiller, teria construído uma moral ascética, uma moral de santo, não uma moral real, de seres humanos reais, com suas inclinações sensíveis. A moral kantiana, ao buscar a universalidade da lei moral, acaba por suprimir o eu real, o eu empírico, e com isso toda sensibilidade, portanto, suprimindo assim a possibilidade de uma estética que valorize a arte de um modo geral. Os termos suprimir e aniquilar não devem ser entendidos aqui em um sentido meramente figurativo. Tendo em vista a época do Terror instaurada por Robespierre, a crítica de Schiller à moralidade kantiana visa mostrar que a rigidez pode de fato ter como efeito a supressão efetiva de indivíduos que não se adéquem a essa moral.

O modelo estético proposto assim por Schiller consiste em pensar o Estado Ético (formado por leis morais) que não seja alcançado por meio da supressão do Estado de Natureza, mas, pelo contrário, pensar como o Estado de Natureza deve ser elevado ao Estado Ético, por meio da formação, da educação estética dos seus indivíduos. Em outras palavras, o Eu Ideal (absoluto-moral) não deve ser alcançado por meio da supressão do Eu Empírico, mas o Eu empírico deve se elevar ao Eu Ideal, ao Estado, formado pela organização de todos os indivíduos empíricos.

Mas como isso é possível? Como é possível elevar o particular ao geral, sem que o particular seja aniquilado? Como é possível que a natureza exprima o Ideal sem ser ela própria suprimida em sua concretude? Ou então pensar uma união harmônica entre sensibilidade e razão? Ora, isso só é possível por meio do cultivo do particular, da natureza, da sensibilidade. É desse modo que, segundo Schiller, torna-se necessário considerar que, entre o estado de natureza e o Estado ético, é preciso conceder um terceiro Estado, de caráter estético, que permita a passagem de um para o outro. O estético, afinal, permite (por meio do jogo) a relação recíproca entre o Natural e o Ético, o Particular e o Universal, a Multiplicidade e a

Unidade, a Subjetividade e a Objetividade, o Indivíduo e o Estado, de modo que um limite o outro, sem se excluírem mutuamente.

Conceito importante no pensamento de Schiller, a ação recíproca permite pensar os opostos de um modo tal que, sem um, não há o outro, e vice-versa. Sem o Particular, não existe o Universal, sem o indivíduo não há o Estado e assim sucessivamente, de modo que um funda a possibilidade do outro e limita o outro. Se é assim, então deve-se ao menos conceder que os opostos fazem parte de um todo, do qual são partes integrantes. Caso se deseje restabelecer esse todo – perdido por conta das cisões modernas – então o conceito de ação recíproca mostra-se eficaz. E é no jogo – ou no ato de brincar – que esse conceito de ação recíproca se mostra na prática. É ao jogar ou brincar que o homem recupera sua humanidade, isto é, que se reconhece como pertencente, enquanto indivíduo, à totalidade da espécie humana.

CAPÍTULO 6

Romantismo e revolução: ou estética e política

No capítulo 3, vimos surgir a estética do gênio em conexão com o conceito de crítica de arte no contexto do debate em torno de Shakespeare. Além disso, vimos que o surgimento dessas duas concepções – gênio e crítica – está por sua vez associada à contestação da tradição das poéticas clássicas, fundadas no estabelecimento de regras poéticas para a arte, como nos casos de Aristóteles e Horácio, na antiguidade, e de Boileau, Racine, Corneille e Dacier, na modernidade francesa do século XVII. Contra essa concepção, a crítica de arte, tal como pensada pela primeira vez por Lessing, surge em defesa de Shakespeare como autor original, isto é, que não imita, mas cria uma obra original. A crítica de arte, nesse sentido, surge ao precisar mostrar por que as obras de Shakespeare podem também ser consideradas arte, mesmo que não sigam as regras das poéticas clássicas.

A característica de originalidade atribuída ao gênio, cujo modelo é então Shakespeare no século XVIII, advém sobretudo de sua atitude contestatória em relação às regras sociais e artísticas. O gênio, acima de tudo, é aquele artista que se rebela contra o *status quo* da arte, contra o *establishment*, que não aceita ter de se conformar ao que se espera dele. Ao mesmo tempo que essa sua

posição é condição para a originalidade de sua criação, ela cria certas dificuldades que marcarão o surgimento do *gênio romântico*, figura central da literatura e da filosofia alemã do final do século XVIII. Essa figura, por exemplo, traz consigo a dificuldade intrínseca de viver em sociedade, bem como a necessidade incontrolável de se refugiar na natureza. Avesso às regras de todo tipo, sejam elas artísticas ou sociais, o gênio romântico evita circular em ambientes onde imperam as regras, e prefere o convívio com o ambiente bucólico da natureza, justamente porque ali não há regras. Por isso, conforme uma definição de Friedrich Schiller, poeta e filósofo alemão também do século XVIII, o gênio é ingênuo, isto é, ele é marcado mais pela natureza do que pelas regras, sociais ou artísticas, como veremos mais abaixo.

Em todo caso, o que vemos surgir aqui é a chamada estética do gênio, que está na base do movimento romântico, cujo início se dá na Inglaterra e na Alemanha, por volta de 1770. Concomitante ao surgimento na filosofia, em autores como Lessing, Kant e Schiller, o romantismo surge também na literatura, formando o chamado pré-romantismo, também conhecido como *Movimento Tempestade e Ímpeto*. A título de marco temporal, a obra que inaugura esse movimento pré-romântico a literatura é *Os sofrimentos do jovem Werther*, de Goethe, de 1774.

A obra – cujo título aponta de antemão para uma das características centrais desse movimento, o sofrimento – conta a história de Wilhelm, personagem que se apaixona perdidamente por Charlotte, que ele conhece quando se muda para uma nova cidade, a fim de lecionar na escola local. No começo do livro, esse momento inicial da paixão de Wilhelm por Charlotte é expresso por uma intensa alegria de viver, experimentada pelo personagem. Aos poucos, porém, Wilhelm percebe que seu amor por ela não é correspondido como ele gostaria, até ficar sabendo que Charlotte

havia se tornado noiva de outro, o personagem Alberto. A partir desse momento, aquela alegria transbordante do início dá lugar a um desespero sem fim, a um sofrimento sem fim, a ponto de Wilhelm começar a pensar seriamente em suicídio.

O personagem, assim, no livro de Goethe, oscila de forma drástica de um extremo a outro, da intensa alegria para o sofrimento sem limites, e deste para aquela. Na sua trajetória, não há meio termo, bom senso, ou razão, mas apenas os sentimentos que se expressam em sua radicalidade, e sempre de forma violenta. Essa oscilação drástica e radical constituirá uma das principais marcas do *Movimento Tempestade e Ímpeto*, cujo nome já atesta o tema que perpassará suas obras: a impetuosidade no lugar da tranquilidade, a tempestade no lugar da calmaria. Tempestade e ímpeto, com efeito, são os dois sentimentos que aparecem em contraposição ao ideal do domínio frio e racional, do bom senso, da razoabilidade, próprio das sociedades de corte (que dominavam a Alemanha e a Europa como um todo) e também do Iluminismo como um todo.

Em algumas passagens, o personagem Wilhelm procura inclusive a defender a insensatez, a loucura e a embriaguez contra o jejum da razão, como na passagem do livro em que Wilhelm tem uma discussão com Alberto sobre suicídio. O tom da discussão esquenta, cada um defendendo um ponto de vista, até que Wilhelm coloca uma arma na própria cabeça diante de Alberto, simulando suicidar-se. Alberto diz que o suicídio é uma ideia insensata, ao que Wilhelm faz um discurso a favor da insensatez:

> Oh! Essa gente razoável! – exclamei eu, sorrindo. – Paixão! Embriaguez! Loucura! E vocês se conservam tão calmos, tão indiferentes, vocês, os homens da moral! Esmurram o bêbado, repelem o louco, cheios de asco [...] Tenho me embriagado mais de uma vez, as minhas paixões roçaram sempre pela loucura, e disso não me arrependo, porque só assim cheguei a compreender [...] a razão

> por que, em todos os tempos, sempre foram tratados como ébrios e como loucos os homens extraordinários que realizaram grandes coisas, as coisas que pareciam impossíveis ... Mas, ainda na vida ordinária, nada mais intolerável do que a todo momento ouvir gritar, sempre que um homem pratica uma ação intrépida, nobre e imprevista: Esse homem está bêbado! É um louco! Que vergonha, ó todos vocês que vivem em jejum! Que vergonha, ó homens sensatos! (Goethe, 1999, p. 59).

Na discussão em questão, Alberto continua afirmando que as ideias de Wilhelm são quimeras e que o suicídio é fraqueza, ao que Wilhelm responde:

> Você chama a isso de fraqueza? Peço-lhe, não se deixe levar pelas aparências! Um povo que geme sob o jugo de um tirano, você ousará acusá-lo de fraqueza se ele explode e rompe, afinal, as suas cadeias? O homem que, tomado de espanto diante de sua casa incendiada, apela para todas as suas forças e transporta facilmente cargas que, de sangue frio, mal poderia empurrar; este outro que, no auge do furor que lhe cause uma ofensa, se mede com seis adversários e vence-os, você dirá que são fracos? (Goethe, 1999, p. 59).

Neste último trecho, é curioso observar como, nessa fala de Wilhelm, a discussão antes pessoal e subjetiva sobre a loucura avança para o plano social e político. A loucura e a embriaguez, consideradas fraquezas do ponto de vista da razão, passam a ser vistas agora como atos de coragem do ponto de vista de uma sociedade que, subjugada, se revolta contra a tirania. Goethe, nesse ponto, esboça, pela boca de Wilhelm, um elogio ao povo que se recusa a viver em condições degradantes e se revolta expressando em ato seus sentimentos violentos. Segundo essa concepção, a razão fria e calculista jamais leva à revolta e à revolução, que são obra do sentimento de revolta.

Esse aspecto político do romantismo, já presente na obra do jovem Goethe, apareceria também em outra obra do mesmo Movimento pré-romântico, anos mais tarde. Trata-se da peça de Friedrich Schiller, *Os Bandoleiros*, de 1781. Assim como o *Werther* de Goethe, também *Os Bandoleiros* de Schiller é repleta de referências às obras de Shakespeare e à polêmica contra o classicismo francês, como na seguinte passagem: "Moor – Arre! Pago com asco os feitos deste frouxo século de castrados que não fez mais que ruminar as glórias de antanho e arruinar com seus comentários, estropear com suas peças trágicas os heróis da antiguidade" (Schiller, 2001, p. 30).

Nessa passagem da obra de Schiller, a referência política da rebeldia contra as regras vem acompanhada de uma crítica ao princípio de imitação dos antigos das poéticas clássicas, como se as duas instâncias estivessem ligadas entre si. O "frouxo século de castrados" é uma referência àqueles que nada criam, mas apenas imitam os padrões do gosto pré-estabelecidos.

A peça de Schiller conta a história de Karl Moor, um personagem inconformado com a vida e a sociedade, que briga com toda sua família e que se revolta com tudo a seu redor. Ao final da peça, decide pegar em armas contra o *status quo*, ao mesmo tempo político e religioso: "Moor – Será que sou obrigado a deixar meu corpo sofrer dentro de um espartilho apertado e ajustar minhas vontades ao colete da lei?" (Schiller, 2001, p. 30). A peça narra assim a insatisfação crescente de Karl Moor até o momento (que constitui um dos ápices da peça) em que ele decide formar um bando (de onde o título bandoleiros ou bandidos), e de como ele se torna o chefe desse bando e com ele decide saquear e vandalizar a cidade. Essa decisão, na peça, é associada a uma espécie de libertação das amarras sociais, das leis que oprimem os cidadãos:

> Vede!... É como se a catarata que obscurecia a minha vista tivesse cessado de repente! [...] Meu espírito está sedento de feitos, meu fôlego necessita de liberdade ... Assassinos, bandoleiros! Com essas palavras jogo a lei a meus pés... Homens esconderam a humanidade aos meus olhos quando eu apelei por humanidade... Basta, portanto, de simpatia, chega de ser humano e poupá-los! Já não tenho mais pai, já não tenho mais amor, e o sangue e a morte haverão de fazer com que eu esqueça que um dia dei valor a alguma coisa! Vinde, vinde! Oh, quero permitir-me uma distração terrível... E tudo fica assim, eu sou vosso capitão! E sorte ao mestre que, entre vós, saquear com mais selvageria, assassinar com mais horror, pois eu vos digo, ele será recompensado como um rei... (Schiller, 2001, p. 53).

Assim, tanto no *Werther* de Goethe como em *Os Bandoleiros*, de Schiller, o movimento pré-romântico surge como um movimento de oposição violento principalmente ao poder eclesiástico e absolutista. A expressão de Moor "será recompensado como um rei" demonstra que se trata de uma revolta de caráter político contra a monarquia, lembrando que o ano é 1781, portanto, oito anos antes da Revolução Francesa, que pôs em prática essas ideias revolucionárias e derrubou de fato o regime absolutista de Luís XIV e com ele toda a casta da realeza e dos clérigos que regiam a nação desde tempos imemoriais.

Ora, esse movimento revolucionário comporta uma relação com o romantismo, à medida que toda revolução, de certo modo, é guiada por valores românticos, no sentido de que se guiam por um passado glorioso, no qual não havia sociedade de classes. Poderíamos dizer, ainda, que todo movimento revolucionário traz consigo uma carga de utopia romântica, idealizada na concepção de que o passado era mais livre e mais harmonioso que o presente opressivo.

Nesse sentido, alguns autores defendem a ideia de que o movimento romântico, tal como originado na Europa no final do

século XVIII, seria um movimento de reação (consciente ou inconsciente) aos rumos tomados pela sociedade capitalista, que, no século XIX, atingiria a fase industrial. Marcado pelo surgimento das primeiras fábricas, das linhas de produção, o capitalismo, no século XIX, imporia finalmente o ritmo de uma vida frenética, voltada exclusivamente para o trabalho incansável das fábricas, com regimes de trabalho extensos, e condições extremamente precárias. O filme *Tempos modernos*, de Charles Chaplin, já do século XX, constitui uma das mais conhecidas sátiras desse novo modo de produção e de vida.

Imagem do filme *Tempos Modernos*, de Charles Chaplin

Ao mesmo tempo, na própria segunda metade do século XVIII, na qual é gestado o romantismo, se consolida a classe burguesa, até então inexistente enquanto classe. Essa classe, como se sabe, tem valores próprios, centrados nos negócios de família, no lucro, ao mesmo tempo que defende o progresso prometido pela ciência,

então em efervescência. A ênfase nas ciências vem acompanhada de um desprezo pelas artes e pelas criações da imaginação e da fantasia em geral. O mesmo Schiller, autor da peça *Os bandoleiros*, aborda esse ponto em seu escrito filosófico, intitulado *Cartas sobre a educação estética da humanidade*, voltado para a relação entre estética e política no século XVIII alemão. Em uma passagem dessa obra, escreve Schiller, numa referência explícita aos valores burgueses em ascensão na Europa do final do século XVIII:

> Hoje, porém, a privação impera e curva em seu jugo tirânico a humanidade decaída. A *utilidade* é o grande ídolo do tempo; quer ser servida por todas as forças e cultuada por todos os talentos. Nesta balança grosseira, o mérito espiritual da arte nada pesa, e ela, roubada de todo estímulo, desaparece do ruidoso mercado do século. Até o espírito de investigação filosófica arranca, uma a uma, as províncias da imaginação, e as fronteiras da arte vão-se estreitando à medida que a ciência amplia as suas (Schiller, 1989, p. 26).

Muito embora esse escrito específico de Schiller não possa ser considerado um libelo romântico, como sua peça *Os Bandoleiros*, é possível sentir uma inspiração romântica nessa sua crítica ao elogio da ciência, da utilidade, esse "grande ídolo do tempo", valores tipicamente burgueses. Também a crítica ao estreitamento da imaginação e da arte, ocasionado pelo acento nas ciências, pode aqui ser considerada uma característica do romantismo, que tem como um de seus anseios o restabelecimento de um mundo mais fantasioso, em oposição à visão extremamente científica e utilitária da vida.

A partir dessas considerações, é possível compreender em que medida o romantismo pode ser visto, do ponto de vista estético-filosófico, como uma recusa da cultura em geral de participar dos rumos tomados pela história ocidental daquele período específico.

Por meio da arte e da filosofia, trata-se de uma recusa de participar da ideologia em prol do progresso, própria do capitalismo. Em vez de defender acriticamente o progresso, o movimento romântico era antes guiado pelo retorno nostálgico a um passado idílico, a uma sociedade sem classes, na qual era ausente a luta de classes e o ser humano vivia em harmonia junto à natureza.

A seguinte passagem d´*Os sofrimentos do jovem Werther*, de Goethe, traz todos os elementos românticos discutidos até aqui. Trata-se de uma passagem no qual o personagem descreve a alegria de viver junto à natureza e às crianças, imagem que representa aquele passado ao mesmo tempo idílico e utópico:

> Um lugar tão afetuoso, tão íntimo não foi fácil de encontrar, e é para lá que mandei levar uma mesinha de taberna, onde me sento, bebo meu café e leio o meu *Homero*. A primeira vez, numa linda tarde, quando o *acaso* me levou para debaixo daquelas tílias, achei o lugar bem *solitário*. Estavam todos no campo; apenas um menino de uns quatro anos estava sentado no chão, abraçando uma outra *criança* de uns seis meses, sentada entre suas pernas como se estivesse numa poltrona, bastante tranquilo [...]. Deu-me prazer vê-los ali; sentei-me num arado defronte e avidamente comecei a desenhar aquela postura fraternal [...] Isso fortaleceu meu propósito de manter-me doravante unicamente ligado à *natureza*. Só ela é de uma riqueza infinita e só ela forma o grande *artista*. Muito se pode dizer em proveito das *regras*, como também em louvor da *sociedade burguesa*. Um homem que se conduz segundo essas regras nunca produzirá nada de mau gosto ou de ruim, assim como aquele que se deixa moldar pelas leis e pelas *convenções sociais* nunca será um vizinho insuportável, nem um malfeitor notável; mas em compensação, digam o que disserem, toda regra aniquila o *verdadeiro sentimento* e a *verdadeira expressão* da *natureza*! (Goethe, 1999, p. 21-2, grifos meus).

Observem a violência e o ímpeto com o qual esse trecho expressa a reação do romantismo contra a sociedade burguesa,

considerada a sociedade do bom gosto e das regras, opondo a ela a natureza sem regras, o universo ingênuo da infância, do qual participa também o verdadeiro artista. Atentem para os termos sublinhados, todos de inspiração romântica: Homero representa a vida grega em que os homens viviam em harmonia com os deuses e a natureza, em oposição à solidão do homem moderno; assim como o mundo da criança, natural, espontânea, aparece em contraposição ao mundo moderno artificial e mecânico, representado pela sociedade burguesa e suas regras e convenções sociais. Assim o "verdadeiro sentimento" surge ao final como a "verdadeira expressão da natureza", em oposição ao mundo frio e artificial da burguesia.

Esses mesmos elementos, presentes na obra de Goethe, podem ser vistos também em Jean Jacques Rousseau, filósofo e escritor suíço, contemporâneo do poeta alemão. Assim como Goethe, também Rousseau criticava a vida regrada da sociedade burguesa e defendia a ideia do bom selvagem, imagem ao mesmo tempo utópica e idílica de uma vida do estado de natureza, vivida em oposição ao modo de vista capitalista, responsável pela instauração das desigualdades entre os homens. A desigualdade, aliás, aparece já no título da obra de Rousseau, que assim pode também ser considerado um romântico:

> Os tempos de que vou falar são muito distantes; como mudaste! É, por assim dizer, a vida de tua espécie [humana] que vou descrever de acordo com as qualidades que recebeste, e que tua educação e teus hábitos puderam falsear, mas que não puderam destruir. Há, eu sei, uma idade em que o Homem individual gostaria de parar; de tua parte, procurarás a época na qual desejarias que tua espécie tivesse parado. Descontente com teu estado presente, por motivos que anunciam à tua infeliz posteridade maiores descontentamentos ainda, sabe que gostarias de retrogradar. Tal

> desejo deve constituir o elogio de teus primeiros antepassados, a crítica de teus contemporâneos e o temor daqueles que tiverem a infelicidade de viver depois de ti (Rousseau, 1983, p. 243).

Observem como Rousseau expressa aqui o desejo – tipicamente romântico – de interromper o fluxo do tempo, do "progresso" e poder regredir ao estado de natureza, em que não há descontentamentos porque não há desigualdade. A crítica ao presente, se faz por meio de uma poderosa imagem idílica e utópica do passado, de tempos muito distantes, que teriam mudado vertiginosamente, principalmente devido à educação e aos hábitos formados junto às sociedades modernas. Estes, longe de realmente formar e educar, apenas deturpam a natureza humana, boa em sua origem, e corrompida pelo progresso. Não por acaso, Rousseau foi um dos filósofos preferidos dos revolucionários de 1789 na França, junto com Diderot, D'Alembert, entre outros, por suas críticas à educação moderna, bem como pela imagem que cunhou do bom selvagem como espécie de utopia, de ideia reguladora a ser perseguida pela revolução.

Segundo uma interpretação mais política, assim, a ligação do romantismo com a utopia da sociedade sem classes guia as revoluções modernas, inclusive a Revolução Francesa. As revoluções, de acordo com essa visão, só são possíveis porque os revolucionários são guiados pela visão utópica de que é possível uma outra sociedade, com outra organização, mais igualitária, sem dominação e sem exploração. Um dos autores que defende essa visão mais política do romantismo é Michel Löwy, por exemplo, que tenta mostrar como o romantismo nascido no século XVIII como recusa do progresso é continuado no século XX pelo movimento do surrealismo:

> Por "romantismo revolucionário" entenda-se aqui a vasta corrente de protesto cultural contra a civilização capitalista moderna, que se inspira em certos valores do passado pré-capitalista, mas que aspira, antes de tudo, a uma utopia revolucionária nova – desde Rousseau e Fourier até os surrealistas e os situacionistas. O forte laço entre o romantismo e o surrealismo, altamente reivindicado por Breton, manifesta-se não apenas em temas como o mito novo, mas no conjunto dos sonhos, das revoltas e das utopias do movimento. O que o surrealismo partilha com Friedrich Schlegel e Novalis, com Victor Hugo [...] é a tentativa intensa, por vezes desesperada, de *reencantar o mundo* – decerto não por meio da religião, como em tantos românticos, mas da poesia (Löwy, 2002, p. 17-8).

Tanto o romantismo como o surrealismo têm um caráter subversivo, revolucionário e não simplesmente estético ou artístico, de contestação da ordem vigente da racionalidade burguesa, e ambos partilham da ideia de que essa subversão deve se expressar por meio da arte. A arte se torna, assim, uma forma de combate à razão instrumental e de reencantamento do mundo, em referência à afirmação de Max Weber de que o mundo capitalista seria um mundo desencantado pelo excesso de racionalismo e cientificismo, isto é, um mundo sem mistério, sem deuses, sem arte e sem imaginação.

Segundo essa concepção de Weber, o processo de industrialização e de racionalização próprio do capitalismo do século XIX, nos levou a um estágio de desmistificação, de perda da relação mágica com o mundo e com as coisas. Para os românticos, bem como, posteriormente, também para os surrealistas, a arte seria capaz de reencantar esse mundo frio e racional, dotando-o novamente de imaginação e fantasia. E a arte seria esse modo de olhar para as coisas não mais por meio do entendimento ou da razão, mas por meio da imaginação criadora, da fantasia e do sonho. A arte, em outras palavras, seria uma forma de permitir o

ressurgimento do inconsciente recalcado pelo eu consciente de si, dominador da natureza, para utilizar uma terminologia que seria própria da psicanálise, também muito utilizada pelos surrealistas.

O próprio termo "romantismo" pode ser entendido, assim, nessa proposta estético-filosófica de aproximação entre arte e filosofia, de implosão das fronteiras que separam arte e filosofia, procurando pensar uma arte filosófica ou uma filosofia artística. O romantismo, em outras palavras, busca recuperar a convicção de que o filósofo, para ser filósofo, tem que ter sentido estético, isto é, de que o filósofo não deve possuir apenas intelecto, razão, mas deve possuir também sensibilidade para o belo, para a arte e para a poesia. Para evidenciar que o romantismo não é apenas um movimento artístico próprio dos séculos XVIII e XIX, mas uma atitude que perpassa todas as épocas históricas, é interessante notar como essa concepção do filósofo-poeta pode ser lida já em Platão, por exemplo. No diálogo *Banquete*, por exemplo, que trata do amor (tema romântico por excelência), vemos Platão defender essa ideia de que o filósofo, para chegar no mundo das ideias e se tornar filósofo, precisa começar por amar a beleza:

> [o filósofo/a] deve com efeito [...] começar quando jovem por dirigir-se aos belos corpos, e em primeiro lugar, se corretamente o dirige o seu dirigente, deve ele amar um só corpo e então gerar belos discursos; depois deve ele compreender que a beleza em qualquer corpo é irmã da que está em qualquer outro, e que, se se deve procurar o belo na forma, muita tolice seria não considerar uma só e a mesma beleza em todos os corpos; e depois de entender isso, deve ele fazer-se amante de todos os belos corpos e largar esse amor violento de um só, após desprezá-lo e considerá-lo mesquinho; depois disso a beleza que está nas almas deve ele considerar mais preciosa que a do corpo, de modo que, mesmo se alguém de uma alma gentil tenha todavia em escasso encanto, contente-se ele, ame e se interesse, e produza e procure discursos tais que tornem melhores

> os jovens; para que então seja obrigado a contemplar o belo nos ofícios e nas leis, e a ver assim que todo ele tem um parentesco comum, e julgue enfim de pouca monta o belo no corpo; depois dos ofícios é para as ciências que é preciso transportá-lo, a fim de que veja também a beleza das ciências, e olhando para o belo já muito, sem mais amar como um doméstico a beleza individual de um criançola, de um homem ou de um só costume, não seja ele, nessa escravidão, miserável e um mesquinho discursador, mas voltado ao vasto oceano do belo e, contemplando-o, muitos discursos belos e magníficos ele produza, e reflexões, em inesgotável amor à sabedoria, até que aí robustecido e crescido contemple ele uma certa ciência, única, tal que o seu objeto é o belo seguinte. [...] Quando então alguém, subindo a partir do que aqui é belo, através do correto amor aos jovens, começa a contemplar aquele belo, quase que estaria a atingir o ponto final. Eis, com efeito, em que consiste o proceder corretamente nos caminhos do amor ou por outro se deixar conduzir: em começar do que aqui é belo e, em vista daquele belo, subir sempre, como que servindo-se de degraus, de um só para dois e de dois para todos os belos corpos, e dos belos corpos para os belos ofícios, e dos ofícios para as belas ciências até que das ciências acabe naquela ciência, que de nada mais é senão daquele próprio belo, e conheça enfim o que em si é belo (Platão, 1983, p. 48).

Poderíamos então dizer que há um retorno dos românticos dos séculos XVIII e XIX a esse ideal platônico de filosofia, no sentido de recuperar essa relação perdida na modernidade entre filosofia e beleza pelo excesso de racionalização. A consequência mais imediata desse retorno a essa concepção platônica de filosofia pode ser observada na implosão da forma sistemática (científica) de se escrever filosofia (como fazem Kant e Hegel) e a criação de uma escrita que mescla filosofia com arte, especialmente filosofia com poesia. Esse traço pode ser observado no primeiro movimento romântico da Alemanha (que surge entre 1798 e 1800), conhecido como romantismo de Iena. Tratava-se de um grupo de pessoas,

homens e mulheres, que se reuniam para filosofar em conjunto. Fundaram uma revista (*Athenäum*) dedicada ao romantismo, construíram um pensamento romântico próprio, e uma forma específica de filosofar: o fragmento. Tal forma, em oposição à filosofia sistemática, abdicava intencionalmente de toda pretensão de reduzir o mundo a princípios racionais, e admitia finalmente na própria escrita filosófica a concepção de fragmentariedade, de inacabamento, reservando assim à imaginação e à fantasia um importante papel na criação do conhecimento.

Um dos textos mais conhecidos do movimento romântico de Iena é o *Conversa sobre a poesia*, de autoria de Friedrich Schlegel. O texto é escrito em forma de diálogo, no qual cada um dos participantes do grupo faz um discurso próprio sobre o que cada um pensa sobre a poesia em geral, numa retomada do diálogo platônico sobre o amor que vimos acima. Essa forma de se fazer filosofia em conjunto, por meio do diálogo, ficou conhecida como *sinpoesia* ou *sinfilosofia*, que significa poetizar ou filosofar em conjunto, em grupo. É importante ressaltar que as mulheres – no caso as personagens Amália e Camilla tiveram um papel importante nesse movimento, antecipando em séculos uma questão bastante contemporânea, que consiste em dar voz às mulheres no interior da filosofia.

Nesse texto, o personagem Ludoviko, pseudônimo de Schelling, filósofo contemporâneo de Hegel, que fez parte do movimento romântico, ao fazer uma longa história da poesia, chega na figura de Goethe como o momento supremo da própria filosofia:

> A universalidade de Goethe ofereceu um suave reflexo da poesia de quase todas as épocas e nações; uma inesgotavelmente instrutiva suíte de obras, estudos, esboços, fragmentos, experiências, em todos os gêneros e nas mais diversas formas. A filosofia conseguiu, em alguns poucos e ousados passos, compreender a si mesma e ao espírito da

> humanidade, em cujas profundezas descobriu a fonte primeva da fantasia e o ideal da beleza, podendo assim distinguir claramente a poesia, a cujas essência e existência não havia até então se dedicado. Filosofia e poesia, as mais elevadas forças da humanidade, que mesmo em Atenas atuavam, cada uma por si, unificadas nos frutos mais elevados, engrenam-se então, para se formar e vivificar reciprocamente em eterna confluência (Schlegel, 1994, p. 45).

Segundo esse trecho, é em Goethe – um artista, poeta e dramaturgo – que a filosofia se reconhece a si mesma. É como se a filosofia só pudesse se reconhecer enquanto tal ao recorrer à poesia, retornando assim à sua origem na Grécia antiga, com Homero, no qual o pensamento ainda não havia se separado da arte e da poesia, como se pode ver na mitologia grega. Ao recorrer à poesia, a filosofia retorna ao seu início, reconstituindo assim a totalidade perdida da humanidade, que, na modernidade, encontra-se cindida entre opostos irredutíveis, tais como sujeito e objeto, natureza e liberdade, sensibilidade e razão. Tópico muito caro ao romantismo de Iena, a conquista da totalidade perdida da humanidade é buscada assim pela via estética, a única por meio da qual é possível, segundo os românticos, a conquista política do reino da liberdade.

Parte II

Estética contemporânea

CAPÍTULO 7

A arte na era de sua reprodução técnica

Walter Benjamin (1892-1940) pertenceu à geração dos judeus alemães que viveram em tempos extremamente difíceis na Europa, entre as duas guerras mundiais. Trata-se da geração de Bertolt Brecht, Thomas Mann, Theodor Adorno e Hannah Arendt. Assim como ocorre com esses, também é possível afirmar que o pensamento de Benjamin expressa a situação dos judeus durante a guerra. A miséria, a fome, a inflação galopante etc., a ascensão do nazismo (e do antissemitismo), e o perigo de desaparecimento da cultura judaica como um todo, esses elementos povoam de algum modo a filosofia e a estética de Benjamin, que não pode ser compreendida sem a referência a esse contexto.

Com a ascensão de Hitler ao poder em 1933, Benjamin parte para o exílio definitivo na França. A partir desse ano, vive em muitas cidades diferentes, sempre em fuga, e sempre vivendo uma dura escassez de recursos. Muitos são os relatos, em cartas a amigos, sobre sua condição de miséria e doença. E é devido ao desespero dessa condição que, em 1940, ele se suicida na fronteira da França com a Espanha, buscando fugir para os Estados Unidos, onde havia se transferido a maior parte dessa geração perseguida pelo nazismo. Tendo em vista a ameaça que se instaura sobre sua cultura e seu

povo, não é, pois, por acaso que seu pensamento tenha se voltado quase inteiramente para a questão da memória e do esquecimento da tradição. De um modo geral, pode-se afirmar que um dos principais traços da obra de Benjamin é dedicado a pensar a tradição como a transmissão do conhecimento e dos costumes de geração em geração, pela memória, e como essa transmissão é afetada e transformada pelos desenvolvimentos da técnica, ou seja, pelo esquecimento.

É esta a questão por trás do texto talvez mais conhecido de Benjamin, o ensaio *A obra de arte nos tempos de sua reprodutibilidade técnica* (1935), que aborda a questão da arte e da técnica nesse contexto histórico-político da ascensão do nazismo. O ensaio se tornou um texto conhecido, muito estudado, em todas as áreas, não apenas na estética e na filosofia, mas também no jornalismo, nas artes visuais, na publicidade, nas letras, no cinema etc. devido à atualidade das questões ali levantadas. Podemos dizer que é um texto fundamental da estética, um divisor de águas na história, pois não se pode estudar estética contemporânea sem conhecer as ideias levantadas ali por Benjamin.

Na produção de Benjamin, o texto marca a virada marxista de seu pensamento, que se deu tardiamente, a partir de sua aproximação com Brecht, o famoso dramaturgo, de quem se tornou grande amigo. A partir da década de 1930, Benjamin se torna um grande defensor do teatro de Brecht, conhecido como teatro épico, que tem fortes tendências marxistas. Por isso, o ensaio abre com uma menção a Marx, particularmente à tese deste sobre infra e superestrutura, que permitiria pensar "as tendências evolutivas da arte dentro das condições atuais de produção" (p. 12). Isso significa que o texto busca pensar como a arte se desenvolveu e se transformou no interior do sistema capitalista, isto é, como os

desenvolvimentos técnicos trazidos pelo capitalismo modificaram a arte, bem como nossa percepção da arte.

O ponto central dessa concepção, reside na percepção de que essa nova arte, surgida no interior do capitalismo, por ser uma arte oriunda das técnicas de reprodução, como veremos a seguir, exige para si também uma nova estética. Para que essa nova arte possa ser compreendida e mesmo criticada, é preciso reconhecer antes de tudo que as categorias da estética tradicional, tais como gênio, mistério, valor de eternidade etc. se tornaram obsoletas. É preciso fundar uma nova estética, com novas categorias, para se entender a arte que surge a partir do final do século XIX com a fotografia e o cinema. Ora, o texto de Benjamin visa constituir e formar essa nova estética, constituindo assim um dos primeiros textos da estética ou da filosofia da arte contemporâneas.

Para Benjamin, essa nova estética deve levar em conta as ideias marxistas sobre a relação entre infra e superestrutura, pois essa concepção permite compreender de que maneira a superestrutura, isto é, o âmbito das ideias de uma sociedade (a arte, a filosofia, a moral, a religião), é determinada pelo desenvolvimento da infraestrutura (os modos de produção, a economia). Assim, Benjamin procura trazer as ideias de Marx e Engels para a reflexão sobre a arte, tendo em vista que, em seus escritos, eles deixaram de fora a questão estética, fundamental para se entender as novas condições sociais e as relações de produção dentro do capitalismo.

O texto, nesse sentido, não se limita a ser um ensaio apenas sobre estética pura ou apenas sobre arte. O exame de questões estéticas, para Benjamin, é essencial pensar a sociedade capitalista como um todo, considerando que as questões econômicas, políticas e sociais estão todas interligadas. A arte e a estética aparecem assim como um lugar privilegiado a partir do qual se torna possível

enxergar com mais clareza o desenvolvimento econômico-social das sociedades capitalistas.

É assim que, logo no preâmbulo do ensaio, Benjamin afirma que as novas condições (capitalistas) da sociedade se deixam perceber de forma mais nítida na superestrutura (na arte) que na infraestrutura, isto é, do que na economia. A arte, nesse sentido, funciona como uma espécie de espelho que permite enxergar o que ocorre na economia e nas bases sociais, de um ponto de vista privilegiado. Em conexão com essa ideia, a tese central do ensaio defende que a reprodutibilidade *técnica* (ou técnicas de reprodução), possibilitada pelo capitalismo, modifica o núcleo do conceito tradicional de *obra* de arte e de sua percepção. Com as novas técnicas de reprodução, a arte deixa de ser o que era, assim como o modo de percebê-la. Podemos dizer que o próprio conceito de *obra* passa a ser questionado e entra em crise. Será que, a partir das novas técnicas de reprodução, absorvidas pela arte, ainda podemos falar em *obra* de arte?

É porque o conceito tradicional de *obra* entra em crise com a reprodutibilidade técnica que se faz necessária uma nova justificação estética da concepção de arte. Por isso, no ensaio, Benjamin faz uma longa história do conceito de reprodução, mostrando que não se trata de algo novo. Os antigos já reproduziam obras de arte (como os gregos, por exemplo, com os bronzes e as moedas). O ponto é que, a partir de um determinado momento da história, essa reprodução das obras de arte se intensifica, começa a ser feita em série, principalmente com a invenção da prensa na Idade Média, que marca o início da imprensa. Com a invenção da prensa (de Gutemberg), o desenvolvimento técnico (material) passa a determinar e modificar a superestrutura, no caso, a arte, de uma forma ainda mais radical que as formas de reprodução anteriores. Ao entrar, alguns séculos mais tarde, no capitalismo industrial, tal

relação entre infra e superestrutura seria afetada de um modo ainda mais radical, como se pode ver com a invenção da fotografia e do cinema, produtos diretos do desenvolvimento técnico dessa fase específica do capitalismo.

No caso da invenção da prensa, é interessante observar que é ela que permitirá o surgimento do romance na modernidade, o qual deve sua existência diretamente ao surgimento do livro. Sem a reprodução possibilitada pela prensa, não haveria romance, o que revela em toda sua amplitude como Benjamin aplica o materialismo histórico, de origem marxista, para pensar os desenvolvimentos da arte na modernidade. Nesse mesmo sentido, poderíamos pensar hoje em que medida as novas formas materiais e técnicas trazidas pelo capitalismo determinaram e modificaram a arte contemporânea, como é o caso, por exemplo, da invenção vinil e do CD, na música, e, posteriormente, das plataformas de streaming, no caso do cinema.

No século XIX, quando o capitalismo atinge a fase industrial, as técnicas de reprodução se intensificam de tal modo que permitem primeiramente o surgimento da fotografia. Para Benjamin, assim, o que está na base do surgimento da fotografia é uma transformação técnica, material. A reprodução da obra de arte, antes feita apenas manualmente ou artesanalmente, começa a ser realizada por meio da máquina, levando ao paroxismo as potencialidades reprodutivas. Nesse ponto, entramos em um tópico clássico do pensamento de Benjamin: pensar a passagem do trabalho manual, artesanal, para o trabalho industrial, realizado por meio da linha de produção. A fotografia, nesse sentido, pode ser considerada um sintoma da passagem da produção artesanal para a industrial, que se deixa ver por meio da arte.

A produção industrial, ao contrário da produção artesanal, pressupõe a absorção da máquina e da técnica pela arte, o que altera

seu ritmo de produção e de reprodução, tornando-o infinitamente mais acelerado. E, assim como a fotografia, também o cinema é visto por Benjamin como sintoma ou efeito da transformação da técnica. A diferença é que o cinema radicaliza a reprodutibilidade, pois o filme é uma sequência quase infinita de fotografias justapostas no filme, visando criar a ideia de movimento.

Essas duas invenções, em todo caso, a fotografia e o cinema, marcam uma ruptura com aquilo que conhecíamos como arte clássica, tradicional, produzida manualmente e reproduzida em uma escala pequena, artesanal (para a comunidade). A nova arte, reprodutível em larga escala, opera uma destruição do que Benjamin denomina a unidade de presença da obra de arte (o *hic et nunc*), ou seja, sua unicidade, que define a ideia de sua autenticidade. Ao contrário da arte artesanal, a arte reprodutível não permite mais a remissão ao seu original para identificar se a obra é ou não autêntica. Enquanto, na arte tradicional, é possível de algum modo mostrar a obra autêntica, produzida pela mão do artista, na arte reprodutível, torna-se impossível identificar um original, a partir do qual se fazem suas cópias, pois, no limite, tudo são cópias, reproduzidas ao infinito. A fotografia é em si já uma reprodução, assim como o filme cinematográfico.

Isso significa, nos conhecidos termos de Benjamin, que, com a reprodutibilidade técnica, a arte perde a sua aura, que, no texto, é definida do seguinte modo: "a única aparição de uma realidade longínqua, por mais próxima que esteja" (Benjamin, 1975, p. 15). Quando é possível identificar uma aparição única de uma realidade longínqua, seja ela artística ou não, podemos dizer que ela é uma aparição aurática. A aura, assim, não é uma característica exclusiva da arte, pois se trata de tudo aquilo que aparece uma única vez. Por exemplo, um pôr do sol. Quando vemos um pôr do sol, sua aparição é única para nós, e nenhuma reprodução, seja por meio da

fotografia ou do cinema, poderá reproduzi-la tal como ela é em si mesma. Toda tentativa de reproduzi-la implicará a perda de sua aura, que apenas se torna possível na relação imediata com esse fenômeno, sem intermediação técnica.

Nesse sentido, poderíamos dizer, com Benjamin, que a aura é a aparição única no sentido daquilo que só existe uma vez, isto é, que não pode ser copiado, imitado, reproduzido. Outro exemplo proporcionado por Benjamin é o olhar. Sempre que olhamos para alguém, esperamos que esse alguém retorne o olhar para nós. Quando isso ocorre, temos uma experiência aurática, uma experiência única, que nenhuma técnica de reprodução consegue imitar.

A aura, portanto, está ligada à unicidade do objeto (à qualidade de ser único), e esse fato aponta para a origem religiosa do conceito. Era por meio das estátuas ou da poesia que os antigos cultuavam o divino, pois a arte tornava presente no aqui e agora o divino ausente, e isso por meio de sua aparição estética (por meio da bela aparência). A obra de arte, quando aurática, tinha como propósito trazer o divino antes distante (invisível) para perto, tornando-o próximo, presente e visível. Isso significa que as obras de arte, em sua origem, nasceram como forma de culto ou de ritual mágico ou religioso, como forma de culto do divino. Benjamin, nesse ponto, parece ser devedor da definição de Hegel sobre a religião da arte, isto é, da ideia de que a arte nasce como a forma por meio da qual o divino se materializa no presente, *esteticamente*. Segundo essa definição, na origem, arte e religião são indissociáveis entre si, pois a religião se serve da arte para expor a divindade, assim como a arte é em sua essência um elemento religioso por excelência.

Era por meio da bela aparência da arte que a manifestação do divino se tornava algo concreto, visível. Isso pode ser visto com clareza na pintura medieval e renascentista, por exemplo, na música

de Bach, que canta o reino dos céus, na arquitetura gótica medieval, construída como louvor a Deus e assim sucessivamente.

Segundo Benjamin, com o advento da reprodutibilidade técnica, portanto, com o avanço da economia para o âmbito industrial, a aura entra em declínio. A partir de então, torna-se praticamente impossível determinar a unicidade dos fenômenos, sejam eles artísticos ou não, devido ao fato de serem reproduzidos em série. Ora, com o declínio da aura, a obra de arte acaba por se emancipar de sua origem ritual, mágica, religiosa, que, segundo Benjamin, era um elemento parasitário, que não pertencia à sua essência. Nesse ponto, podemos observar um tom otimista de Benjamin em relação à reprodutibilidade técnica, pois é ela que permitirá à arte ao mesmo tempo se libertar de sua origem religiosa, se popularizar e, assim, também se politizar. Pois a perda da aura permite à arte reencontrar sua verdadeira natureza, que é não religiosa por excelência, a saber, a própria reprodutibilidade. Ao contrário do que se poderia pensar, a arte, para Benjamin, foi feita para ser reproduzida, de modo que sua ligação com o valor de culto retirava dela essa sua especificidade. Ao perder o valor de culto e ganhar o valor de reprodução, a arte pode voltar a exercer outra forma de prática, a saber, a prática política e não mais a prática religiosa.

Mas o que significa dizer que a arte, ao ser reprodutível, pode se politizar novamente? Ao ser considerada apenas segundo seu valor de culto, a arte de antes era destinada para poucos. Apenas os que tinham acesso aos mosteiros, aos templos, aos castelos, aos próprios cultos podiam desfrutar da arte. Com a reprodutibilidade técnica, a arte ganha um valor de exibição, tornando-se novamente acessível às massas. Com isso, a essência da arte deixa de ser a exposição do transcendente (do divino) para poucos e passa a ser reprodutível para as massas, o que significa, em última instância, que ela pode de

algum modo interferir na vida política, por exemplo, dos proletários, dependendo de como essa nova arte é constituída.

Não há dúvida que o fascismo e o nazismo perceberam o potencial político da fotografia e do cinema como forma de influenciar as massas. Mussolini e Hitler usaram a seu favor essa técnica para convencer as massas a optar pela guerra. Leni Riefenstahl, por exemplo, foi uma extraordinária cineasta alemã, que filmou os desfiles nazistas na Alemanha em seu filme *O triunfo da vontade*, filme que foi usado como propaganda nazista. A relação do nazismo com a estética, bem como a importância da estética para o regime, foi explorada de forma aprofundada no documentário *Arquitetura da Destruição* (ambos os filmes estão disponíveis no YouTube). Benjamin tem em vista esse poder da fotografia e do cinema sobre as massas, quando escreve, no texto, sobre a necessidade de politização da arte. Mas, quando se refere a essa ideia, tem em mente sobretudo o cinema soviético, que tem em Sergei Eisenstein seu maior expoente. Eisenstein teria descoberto sobretudo na montagem do filme uma arma poderosa capaz de politizar as massas em prol do socialismo.

Em todo caso, trata-se aqui de uma revolução no interior da arte, que começa com a fotografia no século XIX. É com a fotografia que o valor de culto da obra de arte começa a passar ao segundo plano, dando lugar ao chamado valor de exibição. A fotografia, com isso, joga a pintura em uma crise, pois ela consegue reproduzir a realidade de uma forma muito mais real do que a pintura. Esta, por isso, segundo Benjamin, se refugia na representação do rosto humano, no próprio século XIX, ou seja, no retrato, pois este representa o último bastião da aura.

Com o cinema, essa superação do valor de culto da obra de arte iniciada com a fotografia é realizada por completo. Diante da câmera, o ator perde completamente sua aura, ainda presente no

ator do teatro, que lida ainda com um público vivo e ajusta sua atuação pela reação do público. No cinema, não se vê a performance do ator propriamente dito, mas sua reprodução, feita por meio de uma câmera, em imagens que são montadas a seguir por um complexo trabalho de edição num filme que, por sua vez, é distribuído pela indústria às salas de cinema. Isso significa que, no cinema, a atuação é mediada por uma longa e complexa cadeia, desde o aparelho até a distribuição, afastando por completo a presença do ator e da atriz do momento em que ela chega até o público que se espreme nas salas de projeção.

Nos dizeres de Benjamin, no cinema, a pessoa e o corpo do ator se desmaterializam, como fica claro na citação de Pirandello citada no texto, pelo filósofo:

> *"Os atores de cinema"* — escreveu Pirandello —, "*sentem-se como se estivessem no exílio. Exilados não só da cena, mas deles mesmos. Notam confusamente, com uma sensação de despeito, o vazio indefinido e até de decadência, e que os seus corpos são quase volatilizados, suprimidos e privados de sua realidade, de sua vida, de sua voz e do ruído que produzem para se deslocar, para se tomarem uma imagem muda que tremula um instante na tela e desaparece em silêncio. A pequena máquina atuará diante do público mediante as suas imagens e eles devem se contentar de atuar diante dela" (*Pirandello, citado em Benjamin, 1975, p. 21-2).

Em última instância, isso significa que, no cinema, o ator é privado de sua unicidade, de seu aqui e agora, de sua presença efetiva diante do público, enquanto, no teatro, ele ainda possui essa unicidade, pois cada performance sua é única, irreprodutível. Se hoje ele atua de um modo, amanhã, na mesma peça, ele atuará de forma diferente. Do mesmo modo, no cinema, a aura desaparece porque também o público desaparece, tornando-se ausente. A perda

da aura no cinema, assim, está ligada ao fato de que o ator não entra no papel continuamente, como no teatro, já que ele filma as cenas em sequências isoladas, as quais são montadas pela edição posteriormente.

Mas é precisamente aqui, segundo Benjamin, que o cinema adquire sua função política. Pois a mediação da câmera e da montagem – se evidenciados e trazidos para o primeiro plano, como no teatro épico de Brecht e no cinema Eisenstein – rompe com o efeito da ilusão proporcionada pela aura, de tornar presente o ausente, isto é, rompe com a ilusão estética, ao contrário do cinema de origem nazista, que oculta a montagem por trás da aparência estética. Ao fazê-lo, o filme seria capaz de manter separados espectador e história, conferindo ao primeiro a consciência de que se trata de um filme, montado, e não da realidade. O cinema assim pensado seria político justamente porque conseguiria mostrar ao espectador que as histórias e a História são frutos de montagens, em oposição ao realismo e ao naturalismo, por exemplo, que buscam passar a ideia de que aquilo que está sendo contado é natural e real. Mais uma vez, cumpre mencionar o exemplo do filme *O encouraçado Potemkim*, de Eisenstein, que inova ao exagerar a montagem a ponto de se tornar teatral, evidente ao público.

O cinema, nesse sentido específico, manteria a distância – necessária para a consciência política – entre o ator e o público, de modo que o público não fosse levado a confundir a representação com a realidade, tal como ocorre necessariamente com a arte aurática. No cinema em que a montagem é trazida para o primeiro plano, o público teria sempre consciência de que se trata de uma performance, mediada pela câmera, fornecendo um acesso ao real que é restrito à arte aurática, devido à sua essência de criar sempre e necessariamente a ilusão proporcionada pela bela aparência. Como escreve Benjamin no texto a esse respeito:

> Para o homem hodierno, a imagem do real fornecida pelo cinema é infinitamente mais significativa, pois se ela atinge esse aspecto das coisas que escapa a qualquer instrumento — o que se trata de exigência legítima de toda obra de arte — ela só o consegue exatamente porque utiliza instrumentos destinados a penetrar, do modo mais intensivo, no coração da realidade (Benjamin, 1975, p. 26).

Ao contrário da obra de arte tradicional, que se utiliza dos sentidos humano, a obra reprodutível, sobretudo o cinema, ao trabalhar com a câmera, penetra nos domínios mais ínfimos da realidade, por exemplo, com o zoom, com a diminuição e o aumento da velocidade, a capacidade de emergir e imergir das cenas etc. A câmera permite abrir o campo do visível ao do inconsciente visual, isto é, consegue explorar domínios do olhar que permanecem inconscientes a olho nu. Trata-se aqui do conceito benjaminiano do inconsciente ótico: a câmera do cinema consegue penetrar naqueles elementos que permanecem ocultos e inconscientes ao nosso olhar cotidiano, treinado (o que abre no ensaio para a relação entre arte e psicanálise):

> Fica bem claro, em consequência, que a natureza que fala à câmara é completamente diversa da que fala aos olhos, mormente porque ela substitui o espaço onde o homem age conscientemente por um outro onde sua ação é inconsciente. Se é banal analisar, pelo menos globalmente, a maneira de andar dos homens, nada se sabe com certeza de seu estar durante a fração de segundo em que estica o passo. Conhecemos em bruto o gesto que fazemos para apanhar um fuzil ou uma colher, mas ignoramos quase todo o jogo que se desenrola realmente entre a mão e o metal, e com mais forte razão ainda devido às alterações introduzidas nesses gestos pelas flutuações de nossos diversos estados de espírito. É nesse terreno que penetra a

> câmara, com todos os seus recursos auxiliares de imergir e de emergir, seus cortes e seus isolamentos, suas extensões do campo e suas acelerações, seus engrandecimentos e suas reduções. Ela nos abre, pela primeira vez, a experiência do inconsciente visual, assim como a psicanálise nos abre a experiência do inconsciente instintivo (Benjamin, 1975, p. 29).

Aquilo que antes ficava relegado ao inconsciente, agindo no cotidiano de forma velada, agora pode vir à tona graças à ação da câmera. Por meio do cinema, o ser humano pode tomar consciência dos fenômenos ocultos que determinam sua condição no mundo moderno. Uma dessas condições, tornada determinante no período do capitalismo industrial, é a do choque. O cinema pensado como montagem é capaz de falar às massas na sua própria linguagem, do choque cotidiano, que passa a fazer parte de nossa vida vivida nas grandes cidades, condicionados pelo uso das máquinas e da técnica. Enquanto a arte tradicional exige a concentração da contemplação (estado de espírito próprio da vida idílica, do campo, enfim, das sociedades pré-capitalistas), a arte reprodutível se comunica por meio da concentração fragmentada da vida moderna. Por esse motivo Benjamin afirma que a fotografia e o cinema fazem muito mais sentido ao homem moderno do que a pintura, por exemplo. Enquanto esta requer uma percepção total da realidade, a fotografia e o cinema pressupõem a percepção fragmentada por choques, própria da vida moderna e capitalista. É nesse sentido, por exemplo, que Baudelaire, o poeta francês do século XIX, teria antecipado a fotografia e o cinema, ao incorporar o choque em sua poesia, alcançando, assim, a transformação da percepção em curso já naquele período.

Mas é no Epílogo do seu ensaio sobre a obra de arte que Benjamin formula a conhecida tese da politização da arte como

forma de resistência à estetização da política proporcionada pelo fascismo. Em suas palavras:

> Na época de Homero, a humanidade oferecia-se, em espetáculo, aos deuses do Olimpo: agora, ela fez de si mesma o seu próprio espetáculo. Tornou-se suficientemente estranha a si mesma, a fim de conseguir viver a sua própria destruição, como um gozo estético de primeira ordem. Essa é a estetização da política, tal como a pratica o fascismo. A resposta do comunismo é politizar a arte (Benjamin, 1975, p.34).

Ideia central do ensaio de Benjamin, essa concepção parte do pressuposto de que o fascismo estetizou a política, passando a utilizar a bela aparência como forma de maquiar a ideologia nazista e assim conseguir ludibriar o povo a aderir a ela. Em suas palavras, por meio da bela aparência, o nazismo conseguiu convencer as massas a aderir à guerra contra o estrangeiro e com isso manter intacto o direito sobre a propriedade privada. Enquanto, na União Soviética, a insatisfação popular levou o povo a fazer a revolução contra os czares e assim reverter o seu domínio sobre a propriedade privada – na Revolução de 1917 – na Alemanha nazista essa insatisfação popular foi canalizada em prol da guerra contra inimigos fictícios: sobretudo contra os judeus. Com isso, os grandes proprietários continuaram a deter o domínio sobre suas propriedades. A revolução popular, assim, é barrada na Alemanha.

Ora, Benjamin insiste no texto sobre a importância da estética na Alemanha nazista para a execução desse plano diabólico. A bela aparência, buscada não apenas pela propaganda nazista, que se utiliza muito da fotografia e do cinema, mas também pela arquitetura grandiloquente, pelos desfiles que passam a ideia de disciplina e ordem, pelos adereços romanos dos exércitos, enfim, pelo mito do povo germânico e ariano, foi central no processo de

convencimento das massas a aderir à guerra. Os desfiles monumentais, os comícios gigantescos e a retórica dos seus oradores, os espetáculos esportivos, tudo isso foi pensado cuidadosamente pelo ministério da propaganda de Hitler, comandado pelo implacável Joseph Goebbels, como uma política da guerra feita paras as massas. Ora, a política, aqui, se utiliza claramente de recursos estéticos – o que Benjamin na citação denomina espetáculo e de estetização da política – para alcançar esse fim. A batalha política, portanto, se dá no plano da estética. Assim, enquanto o nazismo estetiza a política, ao comunismo caberia a politização da arte; usar a arte (sobretudo a fotografia e o cinema) como uma forma de combate ao domínio absoluto da bela aparência, privilegiando nela a montagem e o choque. Pois somente esses recursos garantiriam o acesso ao real, obnubilado pela aparência de beleza, e portanto, a consciência política necessária para o proletariado lutar em prol de seus interesses próprios.

CAPÍTULO 8

Fetichismo na música e regressão na audição

Assim como o ensaio de Benjamin sobre a reprodutibilidade técnica, estudado no capítulo anterior, também o ensaio *O fetichismo na música e a regressão da audição* (1938), de Theodor W. Adorno trata da questão da modificação da percepção pelas técnicas de reprodução, e de como essa modificação atinge a arte e, mais especificamente, a música.

Adorno fez parte da chamada Escola de Frankfurt, fundada nos anos 1920 por Friedrich Pollock, conhecida formalmente como Instituto de Pesquisa Social. O Instituto ou Escola de Frankfurt surge como uma tentativa de superar a crise do marxismo na Alemanha dos anos 20, ocasionada tanto pelo fracasso da República de Weimar, que tinha uma tendência socialista, quanto pelo fato de que os diagnósticos realizados por Marx no século XIX – de que o capitalismo iria se autodestruir – não se realizaram no século XX. Assim, se fazia necessária uma atualização do marxismo no século XX, a qual levasse em conta as transformações operadas pelo capitalismo ao longo de sua fase denominada monopolista, a fase pós-industrial. Uma das principais características dessa fase do capitalismo, segundo o próprio Adorno, é que, nela, toda crítica e oposição ao sistema passa a se transformar em mercadoria.

Portanto, o fenômeno do fetiche da mercadoria, conceito central de Marx, ganha um novo capítulo no século XX.

Ao lado de Adorno, outros nomes também fizeram parte da fundação da Escola de Frankfurt, como é o caso de Max Horkheimer, Eric Fromm e Herbert Marcuse, entre outros, que formaram sua primeira fase. Hoje, dependendo do modo como se interpreta a história da Escola de Frankfurt, estaríamos em sua terceira ou quarta fase, com autores tais como Axel Honneth, Nancy Fraser, Seyla Benhabib e Rahel Jaeggi. De lá para cá, podemos dizer que as questões da chamada teoria crítica – assim denominada em virtude da obra de Marx, a crítica da economia capitalista – se deslocaram dos temas marxistas mais ortodoxos para questões mais abrangentes de luta contra o capitalismo, como questões de gênero, feminismos e decolonialidade.

No Brasil também tivemos uma rica tradição brasileira da teoria crítica, por exemplo, com Roberto Schwarz, autor de *Ideias fora do lugar* e *Ao vencedor as batatas*, nos quais analisa a relação de nossa cultura e nossa sociedade com os países capitalistas a partir da leitura e crítica de obras literárias, como é o caso da obra de Machado de Assis, figura central de seu pensamento. Uma das curiosidades de Schwarz, que o aproxima dos autores da primeira teoria crítica – principalmente Benjamin e Adorno – é o fato de ele praticar a crítica econômico-social por meio da crítica de arte, seu campo de estudos mais específico. Em linhas gerais, podemos dizer que ele procura na arte e principalmente na literatura diagnósticos e prognósticos da atualidade político-social brasileira. Como alguns exemplos, podemos citar os textos em que a tropicália, o teatro de Arena, o teatro Oficina, aparecem como lugares privilegiados para entender a situação política brasileira durante o período da ditadura. Ao lado de Sérgio Paulo Rouanet, Schwarz foi um dos primeiros autores brasileiros a trazer categorias benjaminianas e

adornianas para pensar a arte brasileira, como é o caso do conceito de alegoria (segundo ele, a tropicália é alegórica).

Mas, voltando à chamada primeira Escola de Frankfurt: no início dos 1930, com a ascensão de Hitler ao poder, o Instituto de Pesquisa Social é obrigado a sair da Alemanha, indo primeiro para a Suíça, e depois para os Estados Unidos. Adorno e Horkheimer saem da Alemanha em 1937, portanto, um ano antes da redação do ensaio O fetichismo na música e a regressão na audição, que é de 1938, e se mudam para Princeton, convidados a trabalharem num projeto sobre rádio.

É diante do contato (chocante, para ele) de Adorno com a cultura americana, que ele escreve o ensaio sobre *O fetichismo na música e a regressão da audição*, considerado o primeiro texto sobre o conceito de "indústria cultural", que se tornaria um dos conceitos mais conhecidos do pensamento de Adorno. Embora, neste texto, ele ainda não utilize a expressão "indústria cultural", pode-se dizer que sua ideia germinal se encontra esboçada neste texto. Apenas em 1947, com a publicação da *Dialética do Esclarecimento*, escrito junto com Max Horkheimer, o conceito de indústria cultural seria plenamente estabelecido como um dos principais conceitos do pensamento de Adorno e Horkheimer.

Embora escrito já nos Estados Unidos e tendo como central a experiência de Adorno com a cultura americana, é possível afirmar que o ensaio foi muito influenciado pelo ensaio de Benjamin sobre *A obra de artes nos tempos de sua reprodutibilidade técnica*, escrito alguns anos antes, em 1935. Benjamin, afinal, havia enviado seu ensaio para Adorno, que o elogia e o publica na revista do Instituto de Pesquisa Social. Esse fato nos permite afirmar que, de certo modo, o texto de Benjamin pode ser considerado um dos inauguradores da chamada crítica da "indústria cultural", muito embora o próprio Benjamin não use esse termo em seu texto e

muito embora ele não tenha pertencido formalmente à Escola de Frankfurt. Em todo caso, seu ensaio sobre a obra de arte antecipa muitos pontos que, posteriormente, se tornariam centrais das teorias de autores da Escola de Frankfurt.

Diferentemente do ensaio de Benjamin – centrado no tema das artes visuais, sobretudo nos casos da fotografia e do cinema – o texto de Adorno tem por tema a música. Afinal, seu projeto em Princeton, como vimos, era voltado para o rádio, mas também porque, na Alemanha, Adorno havia, desde a juventude, desenvolvido um trabalho extenso como crítico de música, especialmente de ópera e música erudita.

Como vimos no capítulo anterior, Benjamin, em seu ensaio sobre a obra de arte reprodutível, expressava um certo otimismo em relação à possibilidade da politização dessas linguagens artísticas, a fotografia e o cinema, trazendo-as para o campo dos ideais socialistas. Contra a estetização da política, operada pelo nazismo, Benjamin propunha a politização da arte. Em certa medida, podemos considerar o ensaio de Adorno como uma espécie de resposta ao otimismo do ensaio de Benjamin em relação ao potencial político-revolucionário da arte reprodutível.

Ao contrário de Benjamin, Adorno é mais pessimista no que se refere ao processo de massificação e da reprodutibilidade técnica da arte, observado no capitalismo. Para Adorno, a concepção de Benjamin acerca do uso político da arte reprodutível poderia parecer um tanto ingênuo, principalmente no que se refere à capacidade dessa arte de educar politicamente as massas para a revolução, como reconhece Benjamin em seu ensaio. Segundo Adorno, Benjamin não teria considerado a fundo a força do capitalismo em sua fase monopolista, de transformar todos os elementos da cultura em mercadoria de consumo, inclusive a arte e, no caso, a própria música, assim neutralizando a capacidade crítica,

de oposição ao sistema capitalista. Ao transformar a crítica ao capitalismo em mercadoria, esta perde completamente seu caráter revolucionário, de transformação do sistema.

Adorno, portanto, retorna à teoria marxista do fetiche da mercadoria para pensar como também a arte (e especificamente a música) é atingida por esse fenômeno. Central na teoria econômica de Marx e Engels, a concepção do fetiche da mercadoria, entretanto, não se estende ao domínio da arte. Essa relação, como vimos, começa a ser realizada por Benjamin e por Adorno, pois, no século XX, uma das características do capitalismo em sua fase monopolista consiste justamente em estender seu domínio para todos os âmbitos da cultura, sem exceção.

Ora, é exatamente desse ponto que deriva o título que Adorno confere ao ensaio: *O fetichismo na música e a regressão da audição*. A partir do título, é possível afirmar que a ideia central do texto consiste em estudar como o fenômeno do fetichismo da mercadoria se estende à música, isto é, como o capitalismo em sua nova fase incorpora a música como mercadoria e como, nesse processo, está implicada uma profunda modificação de nossa percepção a ponto de ocasionar um processo de regressão da audição.

Diretamente ligada ao processo do fetichismo, a ideia da regressão da audição está fundada no fato incontornável de que não conseguimos mais escutar música como as outras gerações, pré-capitalistas, que viveram antes da industrialização. O capitalismo e a industrialização, como já havia apontado Benjamin, trouxeram com o choque mudanças substanciais em nossa percepção. Enquanto Benjamin pensava sobretudo nas mudanças visuais, ocasionadas pela fotografia e o cinema, Adorno estende essa concepção para o ouvido. As nuances da música tradicional, as diferenças entre cada um dos movimentos de uma sinfonia, os compassos, as intensidades, os temas, tudo isso se perde na padronização que o

universo da propaganda e da mercadoria impõe ao nosso ouvido moderno. Acima de tudo, nosso ouvido fragmentado não é mais capaz de apreender a totalidade da música erudita.

Um dos principais argumentos defendidos por Adorno para sustentar esse ponto consiste em mostrar como o fetichismo, no caso da música, procede a um apagamento da diferença entre a chamada música ligeira, a música de entretenimento, e a chamada música erudita. O fetichismo, propagado pelas propagandas de rádio e televisão, tornam ambos os tipos de música, distintos em sua essência, produtos iguais de consumo, como se não possuíssem nenhuma diferença entre si. Esse processo ocorre quando os dois tipos de música são usados de forma indiferenciada pela propaganda e pela publicidade, que os tomam apenas como duas mercadorias:

> A música, com todos os atributos do etéreo e do sublime que lhes são outorgados com liberalidade, é utilizada sobretudo nos Estados Unidos, como instrumento para a propaganda comercial de mercadorias que é preciso comprar para poder ouvir música. Se é verdade que a função propagandística é cuidadosamente ofuscada em se tratando de música séria, no âmbito da música ligeira tal função se impõe em toda parte. Todo o movimento do jazz, com a distribuição grátis das partituras às diversas orquestras, está orientado no sentido de a execução ser usada como instrumento de propaganda para a compra de discos e de reduções para piano. Inúmeros são os textos de músicas de sucesso que enaltecem a própria canção, cujo título repetem constantemente em maiúsculas. O que transparece em tais letreiros monstruosos é o valor de troca, no qual o *quantum* do prazer possível desapareceu. Marx descreve o caráter fetichista da mercadoria como a veneração do que é autofabricado, o qual, por sua vez, na qualidade de valor de troca se aliena tanto do produtor como do consumidor, ou seja, do "homem" (Adorno, 1975, p. 180).

O caráter fetichista da música aqui denunciado por Adorno consiste em que, no consumo, todos os tipos de música tornam-se iguais, pois são consumidos de forma igual, sem diferenciação. A referência à concepção de Marx acerca do fetichismo da mercadoria é importante na passagem, pois, segundo ele, o fetichismo pode ser entendido como toda relação com um objeto na qual o trabalho e o trabalhador por trás do produto permanece escondido, de modo que o produto apareça como autofabricado, como se sua existência se devesse a um passe de mágica, a uma instância teológica ou mesmo metafísica. Todo o trabalho empenhado na fabricação do produto, desde suas etapas iniciais até a sua distribuição são ocultadas pela bela aparência do objeto disposto na vitrine para consumo.

É nesse sentido que, consideradas segundo o fetiche gerado em torno dos objetos musicais, os dois tipos de música (a ligeira e a séria) terão o mesmo valor, que, na linguagem marxista, é o valor de troca. Ao contrário do valor de uso de um objeto – o valor atribuído ao objeto em si, de acordo com a finalidade para a qual ele foi fabricado, o valor de troca é uma abstração (metafísica), pois se trata de um valor agregado abstratamente ao objeto. O valor de troca de um objeto, nesse sentido, pode ser definido como a abstração do valor de uso do objeto, isto é, o valor que é fabricado exclusivamente pela publicidade e pela propaganda e que passa a ser atribuído ao objeto.

Os exemplos são muitos para ilustrar como isso é comum em nossas vidas. Podemos considerar, por exemplo, as propagandas de carro, sempre relacionadas a *status* e poder, as antigas propagandas de cerveja, sempre relacionadas à figura da mulher, tomada como um objeto, as propagandas de casas, apartamentos e condomínios de luxo, em geral relacionadas à imagem do conforto, da família, da segurança e da felicidade. A ideia que se passa, por exemplo, neste

último caso, é que a felicidade depende exclusivamente da compra de um apartamento de luxo. O valor do apartamento, portanto, não está nele próprio, mas na felicidade, que aqui funciona como aparência, como valor de troca do objeto. Ao fazê-lo, o objeto se torna simples mercadoria, isto é, um produto a ser consumido em meio a tantos outros.

Esse processo, segundo Adorno, também pode ser observado na música. No universo do capitalismo monopolista, não se ouve a música pelo que ela é, atentando para sua estrutura interna, para a especificidade de sua partitura, para seus momentos de leveza e intensidade, para a história que ela quer contar. Pelo contrário, na sociedade capitalista, ouve-se a música pelo que ela representa ou pelo valor que a propaganda agrega a ela: uma vida feliz, um grupo social determinado, um produto específico de consumo. O exemplo mais fácil e imediato para nós são os comerciais de papel higiênico e de margarina, que se utilizam da música considerada clássica, principalmente de Vivaldi, para compor um universo mercadológico ligado à leveza e à felicidade.

Com isso, torna-se impossível diferenciar a música clássica (ou séria, nos termos de Adorno) da música de entretenimento, porque, no capitalismo tardio, ambas se tornaram ou são vistas apenas como veículos para o consumo de produtos em geral. Nesse ponto, é no mínimo curioso como Adorno antecipa Andy Warhol, o artista estadunidense. Sua obra em geral parte do universo da mercadoria e da impossibilidade contemporânea de distinguir uma caixa de sabão vendida no mercado de uma obra de arte que procura recriar essa caixa de sabão. Já presente no pensamento de Adorno, as intervenções artísticas de Warhol procuram provocar de algum modo a consciência da pasteurização e da padronização da vida proporcionada pela sociedade do consumo.

Isso significa, em última instância, que um dos principais meios de atuação do capitalismo é a abolição da *diferença* no interior da cultura (a massificação) e a instauração da padronização (a chamada padronização do gosto). Trata-se de um mecanismo extremamente complexo, analisado por Adorno em muitos textos distintos, perpassado por várias etapas, e que consiste na anulação da liberdade de escolha individual. Em última análise, podemos dizer que se trata de um processo de anulação do próprio indivíduo, que, submetido a essa lógica, passa a responder apenas aos estímulos do todo, do padrão, em geral estímulos para consumir e continuar consumindo. Adorno expressa essa concepção logo na abertura do ensaio sobre a música, em uma passagem que vale citar na íntegra:

> O próprio conceito de gosto está ultrapassado. A arte responsável orienta-se por critérios que se aproximam muito dos do conhecimento: o lógico e o ilógico, o verdadeiro e o falso. De resto, já não há campo para escolha; nem sequer se coloca mais o problema, e ninguém exige que os cânones da convenção sejam subjetivamente justificados; a existência do próprio indivíduo, que poderia fundamentar tal gosto, tornou-se tão problemática quanto, no polo oposto, o direito à liberdade de uma escolha, que o indivíduo simplesmente não consegue mais viver empiricamente. Se perguntarmos a alguém se "gosta" de uma música de sucesso lançada no mercado, não conseguiremos furtar-nos à suspeita de que o gostar e o não gostar já não correspondem ao estado real, ainda que a pessoa interrogada se exprima em termos de gostar e não gostar. Ao invés do valor da própria coisa, *o critério de julgamento é o fato de a canção de sucesso ser conhecida de todos; gostar de um disco de sucesso é quase exatamente o mesmo que reconhecê-lo*. O comportamento valorativo tornou-se uma ficção para quem se vê cercado de mercadorias musicais padronizadas. Tal indivíduo já não consegue subtrair-se ao jugo da opinião pública, nem tampouco pode decidir com liberdade quanto ao que lhe é apresentado, uma vez que tudo o que se lhe oferece é tão semelhante ou idêntico que a predileção, na realidade, se

> prende apenas ao detalhe biográfico, ou mesmo à situação concreta em que a música é ouvida (Adorno, 1975, p. 173-4; grifo meu).

Esse ponto é importante por muitos motivos, mas principalmente em um livro que propôs desde o início tratar do nascimento da estética associando-o ao nascimento, na modernidade, do gosto. Vimos, afinal, nos primeiros capítulos, que o gosto é pensado na modernidade como a forma de julgar do indivíduo. Se o indivíduo é capaz de julgar uma obra de arte, ele é dotado de gosto. Desde o início da era moderna, assim, o gosto torna-se signo da perda de critérios objetivos na arte, da separação da arte do âmbito da ciência. Os critérios para se julgar uma obra de arte deixam de estar no objeto e passa a residir no sujeito. Em última análise, é o indivíduo quem decide se algo é ou não belo e isso corresponde ao surgimento da estética.

Com o surgimento e o desenvolvimento do capitalismo, a questão do gosto e do belo se modifica profundamente. O que Adorno aponta na passagem acima refere-se à habilidade do capitalismo de anular a liberdade de escolha do indivíduo, com isso anulando o gosto como forma de julgamento da arte. No capitalismo, passa a predominar a relação lógica do consumo em detrimento da relação estética. Isso significa que o binarismo passa a ser um critério de valor mais importante que o estético, dependente do gosto individual. Uma obra de arte será reconhecida como tal não por seus atributos estéticos, mas pelo fato de ela ser ou não reconhecida por todos ou por um grande grupo, do qual o indivíduo necessariamente pretenderá fazer parte.

Com isso, é solapada a capacidade do indivíduo de escolher entre dois produtos distintos. Segundo Adorno, o longo processo implicado no que, posteriormente, ele chamará de indústria cultural, consiste em fabricar a ideia da ilusão da escolha. Pensando estar escolhendo entre dois objetos diferentes, o indivíduo, na

verdade, escolhe sempre a mesma coisa. Portanto, no fundo, ele não escolhe, apenas reconhece aquilo que, desde a infância, foi-lhe apresentado de outra forma, com outra aparência.

Anos mais tarde, na *Dialética do Esclarecimento*, Adorno e Horkheimer escreverão algo muito semelhante a essa ideia que já aparecia no ensaio sobre música: "A sociedade burguesa está dominada pelo equivalente. Ela torna o heterogêneo comparável, reduzindo-o a grandezas abstratas. Para o esclarecimento, aquilo que não se reduz a números e, por fim, ao uno, passa a ser ilusão" (Adorno, 2006, p. 20).

Trata-se aqui do fenômeno da massificação, característica da sociedade burguesa, cuja essência consiste em excluir o diferente e só reconhecer aquilo que é igual ou idêntico a si mesmo. Impera nesse fenômeno o princípio de identidade, propriamente tautológico, segundo o qual A = A, e ao mesmo tempo se exclui o princípio de contradição, segundo o qual A ≠ A. Nesse estágio da massificação, a contradição passa a ser temida, evitada, pois o diferente representa uma ameaça à lógica do sempre igual. Tal repulsa do negativo e a necessidade de realização na prática do princípio lógico de identidade, em que o diferente deve ser reduzido ao que é igual, constitui a lógica mesma do capitalismo. Segundo Adorno, essa lógica é perversa porque ela está de mãos dadas com o poder. Nesse ponto podemos observar como a estética, em Adorno, é pensada sempre em relação à política. Para ele, a lógica do capital que se expressa por meio de produtos culturais e artísticos, tudo isso está a serviço da construção de uma forma específica de dominação, cujo ápice é o nazismo.

No nazismo, com efeito, a exclusão do diferente se estende do âmbito da lógica para o plano do concreto, da ação criminosa. No projeto criminoso dos nazistas, trata-se de aniquilar o indivíduo diferente em prol da afirmação do igual a si mesmo, no caso, da

chamada raça ariana. Ou, ainda, trata-se da aniquilação do diferente em prol da afirmação do padrão, da massificação. O nazismo não seria possível sem a massificação da cultura, que pressupõe a supressão do indivíduo e seu desaparecimento no todo.

Esse tópico será melhor desenvolvido no próximo capítulo. Aqui, cumpre apenas notar que aquilo que Adorno definirá posteriormente como indústria cultural está de algum modo em conluio com esse processo de supressão do indivíduo e de massificação. A indústria cultural contribui com a massificação da sociedade por meio do processo que Adorno chama de regressão do indivíduo a um estado infantilizado, de docilidade e abdicação da vontade livre e racional, como se pode ler na seguinte passagem do mesmo ensaio sobre música:

> No polo oposto ao fetichismo na música opera-se uma regressão da audição [...]. O que regrediu e permaneceu num estado infantil foi a audição moderna. Os ouvintes perdem com a liberdade de escolha e com a responsabilidade não somente a capacidade para um conhecimento consciente da música [...] mas negam com pertinácia a própria possibilidade de se chegar a um tal conhecimento. Flutuam entre o amplo esquecimento e o repentino reconhecimento, que logo desaparece de novo no esquecimento. Ouvem de maneira atomística e dissociam o que ouviram, porém desenvolvem, precisamente na dissociação, certas capacidades que são mais compreensíveis em termos de futebol e automobilismo do que com os conceitos da estética tradicional. [...] o seu primitivismo não é o que caracteriza os não desenvolvidos, e sim o dos que foram privados violentamente da sua liberdade (Adorno, 1975, p. 188).

O processo de massificação observado no interior das sociedades capitalistas, assim, é marcado por dois fenômenos complementares: de um lado, o fetiche da mercadoria, que iguala todos os objetos artísticos ao considerá-los simples mercadorias. Por

outro, a regressão da audição, ocasionado pelo fetiche da mercadoria, por meio da qual o indivíduo consciente de si regride a um estado de infantilização, retornando a um estágio anterior à formação da consciência, do Eu. Esses dois fenômenos são responsáveis, segundo Adorno, pela massificação das sociedades capitalistas, que consiste na supressão do indivíduo como capaz de realizar escolhas conscientes, sejam elas estéticas ou políticas.

Partindo desse diagnóstico, Adorno, em sua obra, pensará de formas distintas vias possíveis para restabelecer nessas sociedades o indivíduo livre, pensante e autônomo, em meio a esse processo complexo de massificação da sociedade capitalista. É nesse sentido, por exemplo, que, no campo estético, ele passa a defender a música de vanguarda contra a música ligeira, pois se trata de uma música que escapa ao conforto e à diversão prometida pelo sempre igual e pelos produtos artísticos padronizados e pasteurizados. Por esse motivo, também, ele insiste na necessidade da música atonal e dodecafônica, pelo fato de ela marcar a negatividade, apontando para a superação da igualdade acachapante, da massificação e da padronização.

A música atonal e dodecafônica (de Igor Stravinski e Arnold Schoenberg, por exemplo) traria de volta um critério de diferenciação das músicas entre si, porque ela não se deixa padronizar, não se deixa comparar, como mercadoria, a nenhuma música ligeira, de entretenimento, diferentemente da música erudita clássica, que ainda não possuía esse diferencial de resistência. Portanto, não se trata de dizer que a música erudita é mais elevada ou superior que a música ligeira, mas de mostrar que uma se deixa padronizar mais facilmente e a outra, não. Nesse sentido deve ser entendida também a crítica de Adorno ao jazz, em geral mal compreendida. O problema do jazz, para Adorno, não se refere ao fato de provir das baixas classes sociais, ou ser música dos negros

norte-americanos, mas ser um tipo de música que pode ser facilmente transformado em mercadoria.

Essas questões serão abordadas a partir de outro prisma no próximo capítulo.

CAPÍTULO 9

Massificação e indústria cultural

massificação é um processo intrinsecamente ligado ao surgimento das grandes cidades no século XIX, como Paris, Londres e Berlim. Nesses aglomerados urbanos gigantescos, a própria existência do indivíduo é ameaçada pela multidão. Esse fenômeno tornou-se um tema central na literatura do século XIX, aparecendo em obras como *As flores do mal*, de Baudelaire, em Émile Zola, por exemplo, em sua obra *Os trabalhadores do mar* e, notavelmente, no conto *O homem da multidão* de Edgar Allan Poe, em que aparece o seguinte relato:

> É uma das principais avenidas da cidade e estivera bastante movimentada durante o dia todo. Mas à medida que escurecia, a afluência ia aumentando aos poucos; e no momento em que todos os lampiões se iluminaram, duas densas e contínuas correntes de gente passavam apressadamente diante da porta. Nunca estivera, nesse momento particular do entardecer, numa situação semelhante, e o agitado mar de cabeças humanas enchia-me, pois, de uma emoção deliciosamente nova. Deixei de lado, afinal, qualquer preocupação com as coisas que se passavam dentro do hotel e concentrei-me na contemplação da cena do lado de fora (Poe, 2010, p. 92).

No conto de Poe, um homem convalescente observa a multidão de um café e decide seguir um dos transeuntes ao acaso, perdendo-se com ele na imensa massa de pessoas até de manhã. Essa narrativa oferece uma imagem poderosa do desaparecimento do indivíduo na massa, o cerne da massificação. É nesse contexto histórico que surgem os romances policiais ou de detetive, nos quais o investigador persegue os rastros de indivíduos desaparecidos na multidão da cidade grande, como nas obras do próprio Poe, Arthur Conan Doyle e Agatha Christie.

A título de sugestão, deixo aqui a referência do filme brasileiro *O homem das multidões*, de 2013, dirigido por Cao Guimarães. Baseado nesse conto de Poe, o filme transpõe o tema da solidão do indivíduo na cidade grande, para a cidade de Belo Horizonte, no início dos anos 2000.

A psicologia das massas em Freud

O fenômeno da massificação também foi analisado por Freud em sua obra *Psicologia das massas e análise do Eu* (1921), que exerceu grande influência sobre Adorno. Freud estuda como o indivíduo, ao ser inserido em uma massa, altera profundamente seu comportamento. Sob o estímulo da multidão, o indivíduo tende a se anular, mimetizando o comportamento da massa, fenômeno que se observa também nas torcidas organizadas.

A partir de estudos anteriores relativos à massificação, Freud conclui que, na massa, a afetividade do indivíduo é intensificada, enquanto sua capacidade intelectual é reduzida. Os estímulos provenientes da massificação promovem um nivelamento de todos os indivíduos, no sentido da padronização. Quando há um líder, ocorre uma transferência da libido do indivíduo para essa figura, vista como quem ama incondicionalmente todos os membros da massa. Por meio do amor ao líder, o indivíduo, então, transfere sua

libido para a própria massa. Essa análise freudiana é curiosa por antecipar o que viria a ocorrer no nazismo, com a transferência da libido para o líder, como nas cenas de Hitler cercado pela multidão que expressava seu amor incondicional a ele.

O papel da indústria cultural na massificação (Adorno)

Adorno também reflete sobre a massificação, mas foca sua análise no papel da indústria cultural nesse processo. A Indústria Cultural é definida como um meio poderoso de massificação desenvolvido pelo capitalismo, que se manifesta por meio da cultura e da arte. O capitalismo apropria-se do poder da cultura e da arte sobre o indivíduo para promover a massificação, que consiste na supressão do indivíduo, de sua capacidade de escolha, de sua liberdade e de seu gosto individual.

Uma das formas pelas quais isso ocorre é pela disseminação do equivalente, do igual a si mesmo, e pela supressão do heterogêneo, do diferente ou contraditório, que é sempre convertido no igual, revestido apenas com a aparência de diferente. Segundo Adorno: "A sociedade burguesa está dominada pelo equivalente. Ela torna o heterogêneo comparável, reduzindo-o a grandezas abstratas. Para o esclarecimento, aquilo que não se reduz a números e, por fim, ao uno, passa a ser ilusão" (Adorno, 2006, p. 20).

A massificação, nesse sentido, pode ser definida como um processo complexo de exclusão do diferente, que se estende desde a produção de um filme (filmagem, direção, atuação) até sua distribuição e exibição. Esse processo se dá pela constante afirmação e implementação do princípio lógico de identidade e não-contradição, difundida pelos mecanismos da indústria cultural.

A *Dialética do Esclarecimento* e a esquematização do gosto

A explicação desse princípio é desenvolvida em *Dialética do Esclarecimento* (1947), obra escrita por Adorno e Horkheimer nos EUA, após a Segunda Guerra Mundial. O objetivo da obra é compreender dialeticamente os processos históricos, identificando nos movimentos de progresso e esclarecimento seus contramovimentos de regressão e de barbárie.

A tese central do livro é que todo movimento histórico de esclarecimento (suposta libertação dos preconceitos míticos e místicos) traz consigo um movimento contrário, de retorno a esses mesmos preconceitos. A dialética permite identificar que todo movimento em direção ao esclarecimento contém um retorno ao mito, e todo movimento em direção à civilização traz consigo um retorno à barbárie.

Essa concepção de Adorno e Horkheimer, desenvolvida em 1947, demonstra uma influência indelével do pensamento de Walter Benjamin sobre a história, que afirmava, em seu último livro:

> Nunca houve um documento de cultura que não fosse também um documento de barbárie. E, assim como a cultura não é isenta de barbárie, não o é, tampouco, o processo de transmissão da cultura. Por isso, na medida do possível, o materialista histórico se desvia dela. Considera sua tarefa escovar a história a contrapelo (Benjamin, 2005, p. 225).

Segundo essa concepção conhecida de Benjamin, todo documento de cultura (uma estátua, um monumento, um livro, um filme) é, ao mesmo tempo, um documento de barbárie, pois, por trás de sua produção, é necessário enxergar que ela só foi possível às custas de guerras, de dominação, de morte ou de escravidão que, em geral, não fazem parte desses documentos. O pensamento dialético, assim, insere o negativo na história, o mesmo negativo que a

indústria cultural busca apagar por meio da instauração do harmônico e do idêntico.

Esquematismo do gosto

Um ponto-chave para explicar a padronização do gosto é que a indústria cultural opera por meio da esquematização do gosto. Segundo esse mecanismo, o gosto individual, que deveria se formar no âmbito subjetivo, é antecipado pelas etapas objetivas do sistema, exteriores ao indivíduo, impedindo-o de decidir o que realmente quer. A indústria cultural produz esquemas prontos que impedem a reflexão livre e subjetiva do indivíduo. O que se consome não é o que se quer, mas aquilo que é antecipado nos esquemas de produção. Segundo afirmam Adorno e Horkheimer no livro mencionado:

> Para o consumidor, não há nada mais a classificar que não tenha sido antecipado no esquematismo da produção. [...] Não somente os tipos das canções de sucesso, os astros, as novelas ressurgem ciclicamente como invariantes fixos, mas o conteúdo específico do espetáculo é ele próprio derivado deles e só varia na aparência. Os detalhes tornam-se fungíveis. A breve sequência de intervalos, fácil de memorizar, como mostrou a canção de sucesso; o fracasso temporário do herói, que ele sabe suportar como *good sport* que é; a boa palmada que a namorada recebe da mão forte do astro; sua rude reserva em face da herdeira mimada são, como todos os detalhes, clichês prontos para serem empregados arbitrariamente aqui e ali e completamente definidos pela finalidade que lhes cabe no esquema. Confirmá-lo, compondo-o, eis aí sua razão de ser. Desde o começo do filme já se sabe como ele termina, quem é recompensado e, ao escutar a música ligeira, o ouvido treinado é perfeitamente capaz, desde os primeiros compassos, de adivinhar o desenvolvimento do tema e sente-se feliz quando ele tem lugar como previsto (Adorno, 2006, p. 103).

Os detalhes se tornam fungíveis, isto é, desaparecem em meio ao processo de padronização; as sequências de intervalos se tornam fáceis de memorizar nas canções, que assim sofrem um processo de perda de complexidade e profundidade; o fracasso do herói nos filmes de Hollywood é temporário, pois, no fundo, todos sabemos que ele há de prevalecer e se autoafirmar em sua potência heroica, por mais que enfrente dificuldades próprias da dramatização hollywoodiana. Assim, o consumidor antecipa o final do filme e o desenrolar da música, sentindo-se feliz quando a previsão se concretiza. O esquematismo do gosto faz com que o gosto individual, complexo e singular, dê lugar ao gosto padronizado, de modo que o indivíduo apenas mimetiza o gosto da massa. O esquema pronto é o clichê e o jargão, uma fórmula que antecipa o pensamento individual por algo já realizado.

Dessa forma, a indústria cultural automatiza o pensamento, instaurando uma atrofia da imaginação e da espontaneidade. O bom ator é aquele que melhor repete o clichê e o esquema pré-determinado, enquanto o mau ator é aquele que foge do padrão.

Como vimos no capítulo anterior, essa padronização se manifesta de forma característica na música pelo fenômeno da regressão da audição, que faz com que o ouvinte regrida a um estágio infantil de escuta. No ensaio sobre a regressão da audição, escrevia Adorno:

> No polo oposto ao fetichismo na música opera-se uma regressão da audição [...]. O que regrediu e permaneceu num estado infantil foi a audição moderna. Os ouvintes perdem com a liberdade de escolha e com a responsabilidade não somente a capacidade para um conhecimento consciente da música [...] mas negam com pertinácia a própria possibilidade de se chegar a um tal conhecimento. Flutuam entre o amplo esquecimento e o repentino reconhecimento, que logo desaparece de novo no esquecimento. Ouvem de maneira atomística

> e dissociam o que ouviram, porém desenvolvem, precisamente na dissociação, certas capacidades que são mais compreensíveis em termos de futebol e automobilismo do que com os conceitos da estética tradicional. [...] o seu primitivismo não é o que caracteriza os não desenvolvidos, e sim o dos que foram privados violentamente da sua liberdade (Adorno, 1975, p. 188).

A regressão da audição, segundo essa concepção, é um processo de esquecimento do eu e de perda da consciência individual, em que o eu regride ao estado pré-consciente da infância. Nesse estado, o ouvinte não consegue mais captar a música em seu todo, mas apenas em seus pedaços, ou átomos do todo (o máximo que se consegue é assoviar trechos, sem entender sua construção na obra).

Isso, segundo Adorno, está ligado à música ligeira, com a qual o público é bombardeado desde criança, e que não exige nenhum esforço de concentração, podendo ser ouvida sem atenção, como música de fundo. A música se transforma em um ruído de fundo usado para preencher os silêncios vazios da linguagem:

> A música de entretenimento preenche os vazios do silêncio que se instalam entre as pessoas deformadas pelo medo, pelo cansaço e pela docilidade de escravos sem exigências. Assume ela em toda parte, e sem que se perceba, o trágico papel que lhe competia ao tempo e na situação específica do cinema mudo. A música de entretenimento serve ainda — e apenas — como fundo. Se ninguém mais é capaz de falar realmente, é óbvio também que já ninguém é capaz de ouvir (Adorno, 1975, p. 174).

A regressão da audição, portanto, está ligada à regressão da fala; se não se tem mais o que dizer, não se sabe mais escutar. É um estado de falência da linguagem (constatado por Benjamin no ensaio *O Narrador* como a incapacidade de trocar experiências). Essa regressão da audição é o sintoma de uma regressão da cultura em geral a um estado de barbárie, atestado pela falência da

linguagem, pela impossibilidade da comunicação, pela pobreza de experiência.

O diagnóstico da *Dialética do Esclarecimento* é que, no auge da civilização industrializada, irrompe repentinamente a barbárie, como se a cultura regredisse a seu estágio inicial. O presente mais avançado retorna ao mais retrógrado, denotando que o tempo é cíclico, e não progressivo. Adorno conclui que o estado atual da música (regressiva) expressa o estado atual da cultura, seu estado catastrófico (regressão à barbárie).

A nova música como diálogo com a individualidade

A filosofia, por meio da dialética, pode atingir essa visão da cultura, mas a nova música (atonal ou dodecafônica) de Gustav Mahler, Arnold Schönberg e Anton Webern também o faz, dando forma ao estado catastrófico da sociedade:

> Esta nova música propõe-se a resistir conscientemente à experiência da audição regressiva. O medo que, hoje como ontem difundem Schoenberg e Webern não procede da sua incompreensibilidade, mas precisamente por serem demasiadamente bem compreendidos. A sua música dá forma àquela angústia, àquele pavor, àquela visão clara do estado catastrófico ao qual os outros só podem escapar regredindo. Chamam-lhes de individualistas, e no entanto a sua obra não é senão um diálogo único com os poderes que destroem a individualidade – poderes cujas "sombras monstruosas" se projetam, gigantescas, sobre a sua música. As forças coletivas liquidam também na música a individualidade que já não tem chance de salvação. Todavia, somente os indivíduos são capazes de representar e defender com conhecimento claro, o genuíno desejo de coletividade face a tais poderes (Adorno, 1975, p. 199).

A nova música exprime o lado negativo do otimismo da cultura, dando forma ao negativo, à angústia e ao pavor. A regressão da

audição é, assim, uma forma de escapar da consciência do estado catastrófico da cultura. A nova música (assim como o teatro de Beckett, a literatura de Kafka ou a poesia de Paul Celan) traz consciência a esse estado negativo.

Além disso, a nova música dialoga com a individualidade ameaçada pela massificação, dando voz ao individual, destacando o indivíduo da massa e restituindo-lhe a capacidade de pensar, refletir e imaginar.

REFERÊNCIAS

ADORNO, T. W. *Dialética do Esclarecimento*. Trad. Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 2006.

ADORNO, T. W. *O fetichismo na música e a regressão da audição*. Trad. Flávio R. Kothe. In: *Os Pensadores*. São Paulo: Editora Abril, 1975.

ADORNO, T. W. *Teoria estética*. Trad. Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2012.

ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Eudoro de Souza. São Paulo: Abril Cultural, 1984.

BENJAMIN, W. "A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução". In: *Os Pensadores*. Trad. de José Lino Grünnewald. São Paulo: Editora Abril, 1975.

BENJAMIN, W. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. Trad. Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 1993.

BENJAMIN, W. "Sobre o conceito de história". In: LÖWY, M. *Aviso de incêndio. Uma leitura das teses "Sobre o conceito de história"*. Trad. Wanda Nogueira Caldeira Brant. São Paulo: Boitempo, 2005.

BOILEAU, N. *A arte poética*. Trad. Célia Berretini. São Paulo: Perspectiva, 1979.

CASSIRER, E. *A filosofia do iluminismo*. Trad. Álvaro Cabral. Campinas: Editora Unicamp, 1997.

GOETHE, W. *Os sofrimentos do jovem Werther*. Trad. Erlon José Paschoal. São Paulo: Estação Liberdade, 1999.

HEGEL, G. W. F. *Cursos de estética*. Trad. Oliver Tolle e Marco Aurélio Werle. São Paulo: Edusp, 2001.

HOMERO. *Ilíada*. Trad. Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

HORÁCIO. *Arte poetica*. Trad. Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1992.

KANT, I. *Crítica da faculdade de julgar.* Trad. Fernando Costa Mattos. São Paulo: Vozes, 2018.

LESSING, G. E. *Dramaturgia de Hamburgo*. Trad., introd. e notas Manuela Nunes. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2005.

LÖWY, M. *A estrela da manhã. Surrealismo e marxismo.* Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

LYOTARD, J. F. "O sublime e a vanguarda". In: *O inumano*. Trad. Ana Cristina Seabra e Elisabete Alexandre. Lisboa: Editorial Estampa, 1997.

MERLEAU-PONTY, M. *A dúvida de Cézanne*. Trad. Marilena Chauí e Nelson Alfredo Aguilar. In: Os Pensadores, 1983.

PLATÃO. *O banquete*. Trad. José Cavalcante de Souza. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

POE, E. A. *O homem da multidão*. In: BAUDELAIRE, C. *O pintor da vida moderna*. Trad. Tomaz Tadeu. São Paulo: Autêntica, 2010.

ROUSSEAU, J. J. *Discurso sobre a desigualdade entre os homens*. Trad. Lourdes Santos Machado. In: Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

SCHILLER, F. *A educação estética do homem numa série de cartas*. Trad. Roberto Schwarz e Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1989.

SCHILLER, F. *Do sublime ao trágico*. Trad. Vladimir Vieira e Pedro Süssekind. São Paulo: Autêntica, 2011.

SCHILLER, F. *Os bandoleiros*. Trad. Marcelo Backes. Porto Alegre: L&PM Editores, 2001.

SCHLEGEL, F. *Conversa sobre a poesia*. Trad. Victor-Pierre Stirnimann. São Paulo: Iluminuras, 1994.

SHAKESPEARE, W. *Hamlet*. Trad. Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&PM Pocket, 1997.

2026

Núcleo UAB/UFSC

Secretaria de Educação a Distância – SeaD

Copyright © 2026 Licenciatura a Distância FILOSOFIA/EAD /UFSC. Nenhuma parte deste material poderá ser reproduzida, transmitida e gravada sem a prévia autorização, por escrito, da Universidade Federal de Santa Catarina. - UFSC

UAB UFSC

Filosofia

ISBN: 978-8-58328-494-9